

مدخل إلى

النظرية الأدبية



تأليف : جوناثان كوتر
ترجمة : مصطفى بيومي عبد السلام

المشروع القومي للترجمة

مدخل إلى النظرية الأدبية

تأليف : جونتان كولر

ترجمة : مصطفى بيومي عبد السلام



المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

– العدد : ٥١٤

– مدخل إلى النظرية الأدبية

– جونتان كولر

– مصطفى بيومي عبد السلام

– الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

Jonathan Culler,

Literary Theory : A Very Short Introduction

(Oxford - New York : Oxford University Press, 1997) .

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

إهداء الترجمة

نور سين

إليك

بعض من النور الذي يحمله اسمك

ربما يكون دفعاَ لثقافة تتجاوز عن تكرار أسئلتها القديمة .

أبوك

مصطفى

المحتويات

| | | |
|-----|-------|--|
| 9 | | مقدمة المترجم |
| 11 | | مقدمة المؤلف |
| 13 | | الفصل الأول : ما النظرية ؟ |
| 35 | | الفصل الثاني : ما الأدب ؟ |
| 63 | | الفصل الثالث : الأدب والدراسات الثقافية |
| 79 | | الفصل الرابع : اللغة ، والمعنى ، والتأويل |
| 97 | | الفصل الخامس : البلاغة ، والشعرية ، والشعر |
| 115 | | الفصل السادس : السرد |
| 131 | | الفصل السابع : اللغة الأدائية |
| 147 | | الفصل الثامن : الكيان ، والتماثل ، والذات |
| 163 | | ملحق : المدارس والحركات النظرية |

مقدمة المترجم

لا أظن أنني قادر على أن أروج لفكرة إغرائك من أجل أن تقرأ هذه الفصول ، وأن أروج أيضاً لفكرة المتعة التي يمكن أن تحدث لك أثناء القراءة ؛ فذلك مهمة قام بها مؤلف الكتاب في مقدمته ، ولكني أظن ، في الحقيقة ، إن كان ثمة حقيقة مطلقة ، أن هناك مهمة شاقة تخرج عن حدود الإغراء والمتعة ، وهي أن نحاول معاً أن نضع ما طرحه المؤلف في مناخ الأسئلة . ربما يكون ذلك هدفاً نبيلاً ؛ فأليك ، إذن ، ما نختلف عليه ونتفق ، ونسأل عنه ونجيب .

إن فعل الترجمة ينطوي على عملية تعرف ، وفهم ، ونقل ؛ فهو فعل يشبه - فيما أظن - عملية التأويل السلبي للنص ؛ لأنه يضع المترجم موضعاً لا يمكن له أن يتجاوزه لما هو أبعد منه . أما الفعل الذي أحرضك عليه - وأحرض نفسي أيضاً - ينطوي على الشك ، والسؤال الدائم ، والنسبي ، واللامنتهي ؛ فهو فعل يتجاوز فعل الترجمة من غير شك ، من حيث هو فعل يمارس النظرية حقاً ، التي تكمن - كما في عبارة «جونتان كولر» الأثرية - في منازعة ما يطلق عليه الأفكار المألوفة . هذا الفعل لن يؤدي بنا إلى راحة تامة ، ولكن يحكم علينا بالقراءة الشاقة في مجالات غير مألوفة ، ويدفعنا إلى واجبات أكثر صعوبة . إن ممارسة النظرية بهذا المعنى هي علامة الشوق المجاوز المتطلع إلى الأفضل دائماً ، ولكن الأفضل المطلق لن يتحقق ، فيما أظن ، لأن ثمة تساؤلات حول الأفضل تتولد عنها سلسلة من التساؤلات التي لا تنتهي ..

وإن كان من كلمة شكر في تلك الفاتحة ، فألي أستاذي النبيل الدكتور «جابر عصفور» فضل لا أنساه ما حييت ؛ فلقد دفعني إلى ترجمة الكتاب وقت صوره ،

وقمت بالفعل بترجمة الفصل الأول منه ، لكن انشغالى بدراسة أكاديمية أبعدتني قليلاً ، ثم عاود دفعه لى مرة أخرى من أجل إنجاز ترجمة الكتاب كاملاً ، وكان بعمقه ونبله الإنسانى - رغم مشاغله الجمة - يتيح لى الفرصة تلو الأخرى لمناقشة بعض المفاهيم والمصطلحات الواردة فى هذا الكتاب ، التى أفاقتنى كل الإفادة ، ومنحت الترجمة مزيداً من الدقة ؛ فله عميق تقديرى وشكرى وامتنانى .

والله هن وراء القصد

مقدمة المؤلف

إن العديد من المداخل أو المقدمات للنظرية الأدبية تقوم بعملية وصف لسلسلة من «مدارس» النقد الأدبي . والنظرية يتم معالجتها بوصفها سلسلة من «المقاريات» المتنافسة ؛ فكل واحد منها يتم معالجته منفرداً بفروضه والتزاماته النظرية ، ولكن الحركات النظرية التي تفحصها تلك المداخل ، مثل : البنيوية والتفكيك والنسوية والتحليل النفسي والماركسية والتاريخية الجديدة ، تتطوى على أشياء كثيرة مشتركة ، ولهذا السبب يتكلم الناس عن النظرية عموماً ، وليس فقط عن نظريات معينة ؛ فلكي تقدم النظرية ، فإنه يبدو حسناً أن تناقش الأسئلة المشتركة من أن تقدم فحصاً للمدارس النظرية ، ويبدو مفضلاً ، أيضاً ، أن تناقش الجدالات المهمة التي لا تعارض إحدى المدارس الأخرى ، ولكن قد تميز التقسيمات البارزة في تلك الحركات . إن معالجة النظرية المعاصرة، بوصفها مجموعة من المقاريات المتنافسة أو بوصفها مناهج للتأويل، تفقد كثيراً من فائدتها وقوتها، التي تأتي من تحديها البين أو الواضح للإدراك المألوف، ومن استكشافاتها لكيف المعنى منتجاً ، وكيف تكون الكيانات الإنسانية مشكلة . لقد فضلت أن أعتنى بسلسلة من الموضوعات ، مركزاً على القضايا والجدالات المهمة التي تدور حولها وعلى ما أعتقد أنه كان مكتسباً .

إن أى شخص يقرأ كتاباً تمهيدياً للنظرية الأدبية لا يزال لديه صواب في أن يتوقع شرحاً لمصطلحات مثل «البنيوية» و«التفكيك» . لقد قدمت توصيفات موجزة في الملحق الخاص بالمدارس والحركات النظرية ، الذي يمكن أن يتم قراءته أولاً ، أو أخيراً أو باستمرار كيفما تشاء . استمتع ! .

الفصل الأول :

ما النظرية ؟

ثمة أحاديث كثيرة هذه الأيام حول النظرية فى الدراسات الأدبية والثقافية ، ولكن ليست نظرية الأدب كما يتبادر إلى ذهن القارئ ، وإنما «النظرية» بمعناها المحض فقط. ولا بد أن يبدو هذا الاستخدام غريباً جداً لأى شخص خارج هذا المجال ، ويمكنك أن تتساءل : نظرية ماذا ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال فى غاية الصعوبة ، إنها ليست نظرية لشيء ما على وجه الخصوص ، كما أنها ليست نظرية شمولية لمجموعة من الأشياء على وجه العموم . وقد تبدو النظرية ، أحياناً ، أقل من أن تكون تقديراً لشيء ما ، وإنما نشاط بمعنى أن ثمة شيئاً تفعله أو لا تفعله . إنك تستطيع ، مثلاً ، أن تكون من المهتمين بموضوع النظرية ، وتستطيع أن تدرس أو تدرس النظرية ، كما تستطيع ، أيضاً ، أن تكرهها أو تهابها ، على الرغم من ذلك ، فلا شيء من هذه الأشياء يساعدك كثيراً على فهم ما النظرية ؟

فالنظرية ، كما تعلم ، غيرت جذرياً طبيعة الدراسات الأدبية ، ولكن الذين يقولون بهذا الرأى لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمى لطبيعة الأدب ومناهج تحليله . وعندما يشكو الناس - هذه الأيام - من أن ثمة تركيزاً كبيراً على النظرية فى الدراسات الأدبية ، فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمى الكثير جداً فى طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال ، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئاً آخر من وجهة نظرهم .

إن ما يقصدونه ، حقاً ، بطريقة دقيقة ، أن ثمة مناقشات كثيرة جداً لا تمت للمسائل الأدبية بصلة ، وجدلاً كثيراً جداً حول أسئلة عامة لا تكاد تكون لها علاقة واضحة بالأدب ، وقراءات كثيرة جداً لنصوص صعبة تتعلق بالتحليل النفسى والسياسى والفلسفى . إن النظرية بهذا المعنى تشير إلى مجموعة من المفكرين معظمهم أجنبى ، إنها تعنى : «جاك دريدا» "Derrida" و«ميشيل فوكو» "Foucault" و«لوس إيجرى» "Irigaray" و«جاك لاكان» "Lacan" و«جوديث بتلر» "Butler" و«لويج ألتوسير» "Althusser" و«جايترى سيبفاك» "Spivak" ، مثلاً .

إذن ما النظرية ؟ ويبدو أن جزءاً من هذه المشكلة يكمن في مصطلح « النظرية » نفسه ، الذي يشير إلى اتجاهين : إننا نتكلم عن نظرية النسبية ، على سبيل المثال ، بوصفها مجموعة ثابتة من الاقتراحات هذا من جهة أولى ، وهناك الاستخدام المألوف والدارج لكلمة النظرية ، وهذا من جهة ثانية .

« - لماذا افترق لورا ومايكل ؟ »

« - نعم «نظريتي» أن »

فما معنى « النظرية » هنا ؟ في المقام الأول : تشير « النظرية » إلى « التأمل » ، ولكن كلمة « النظرية » ليست مرادفاً لكلمة « التخمين » ؛ فعبارة « في تخميني » يمكن أن تعني أن ثمة جواباً صحيحاً لم أتمكن من التعرف عليه : « في تخميني أن لورا تعبت ، فقط ، من انتقادات مايكل ، ولكن سوف نكتشف بكل تأكيد عندما تأتي صديقتهم «ماري» إلى هنا » ؛ فالنظرية على النقيض من ذلك ، إنها تأمل لا يكون متأثراً بما تقوله «ماري» ، وشرحاً يصعب كثيراً أن تثبت حقيقته أو زيفه .

وتدعى ، أيضاً ، عبارة : «نظريتي أن» أن تقدم شرحاً غير واضح . إننا لا نتوقع من المتحدث أن يتم كلامه بعبارة : (نظريتي أن ذلك بسبب أن مايكل كان على علاقة بـ «سامنتا») . في هذه الحالة لا يمكن أن تعدها نظرية . إنها لا تتطلب فطنة نظرية لكي نستنتج : إذا كان «مايكل» و «سامنتا» على علاقة ؛ فقد يكون ذلك سبباً في موقف «لورا» تجاه «مايكل» . الشيء المهم ، إذا قال المتحدث : (نظريتي أن «مايكل» كان على علاقة مع «سامنتا») ، فإن وجود هذه العلاقة يصبح فجأة مسألة قابلة للجدال ، وغير أكيدة ، وهكذا تصبح نظرية ممكنة ، ولكن ، عموماً ، لكي يعد الشرح نظرية فلا ينبغي فقط أن يكون هذا الشرح غير واضح ، وإنما ينبغي أن ينطوى على بعض من التعقيد : «نظريتي أن «لورا» كانت ، دائماً ، وبطريقة خفية أيضاً ، واقعة في حب أبيها ، وأن «مايكل» لم يكن بإمكانه النجاح في أن يصبح الرجل المناسب لها أبداً » . إن النظرية يجب أن تكون شيئاً أكثر من الفرض : إنها لا تستطيع أن تكون واضحة ، وتنطوى على علاقات معقدة لنوع نسقى معين بين العديد من العوامل ، كما أنها لا يمكن تأكيدها أو بحضها بسهولة ، وإذا نحن وضعنا في حساباتنا هذه العوامل ؛ فإننا نتمكن من فهم ما يشير إليه مسمى « النظرية » بطريقة أسهل .

إن النظرية في الدراسات الأدبية ليست تقريراً لطبيعة الأدب أو مناهج دراسته (على الرغم من أن هذه الموضوعات تشكل جزءاً من النظرية ، وسوف يتم معالجتها في هذه الدراسة ، على وجه الخصوص في الفصل الثاني ، والخامس ، والسادس) ، وإنما هي مجموعة من الممارسات في التفكير والكتابة لها حدود يصعب للغاية وصفها . إن الفيلسوف «ريتشارد رورتى» "Rorty" يتحدث عن نوع أدبي جديد ومختلط بدأ ظهوره في القرن التاسع عشر : «تطور نوع جديد من الكتابة في بداية عصر «جوته» "Goethe" ، و«ماكولاي» "Macaulay" ، و«كارلايل» "Carlyle" ، و«إميرسون» "Emerson" ، وهذا النوع الجديد من الكتابة ليس تقييماً للمزايا النسبية للمنتجات الأدبية ، ولا للتاريخ الفكرى ، ولا للفلسفة الأخلاقية ، ولا للتنبؤ الاجتماعى ، ولكنه كل هذه الأشياء ممزجة مع بعضها البعض في نوع أدبي جديد» . إن التسمية الأكثر ملاءمة لهذا النوع الأدبي المتنوع هي ، ببساطة ، الشئ الملقب بـ «النظرية» التى تطورت لى تخص الأعمال التى نجحت فى التحدى وإعادة توجيه التفكير فى مجالات آخر غير تلك التى تنتمى إليها ظاهرياً ، وهذا شرح مبسط لما يجعل شيئاً ما يعد «نظرية» . إن الأعمال التى ينظر إليها بوصفها نظرية امتدت فاعلياتها إلى أبعد من مجالها الأصلي .

هذا الشرح البسيط للنظرية تعريف غير مُرضٍ ، ولكن يبدو أنه يقبض على ما حدث منذ الستينيات من هذا القرن . لقد شغل النقد فى الدراسات الأدبية بكتابات خارج مجال الدراسات الأدبية نفسها ؛ لأن تحليلاتها للغة ، أو العقل ، أو التاريخ ، أو الثقافة ، قدمت تقارير جديدة ومقنعة للموضوعات النصية والثقافية . إن النظرية فى هذا المعنى ليست مجموعة من المناهج الخاصة بالدراسة الأدبية ، ولكنها مجموعة من الكتابات اللامحدودة حول كل شئ تحت الشمس ، بداية بالمشكلات الفنية الدقيقة للفلسفة الأكاديمية ، وانتهاء بالطرق المتغيرة التى تكلم الناس وفكروا من خلالها حول الجسد . وتشمل الكتابة الخاصة بـ «النظرية» أعمالاً من الأنثروبولوجيا ، وتاريخ الفن ، والدراسات السينمائية ، ودراسات الجنوسة أو النوع "Gender Studies" ، واللسانيات ، والفلسفة ، والنظرية السياسية ، والتحليل النفسى ، والدراسات العلمية ، والتاريخ الفكرى والاجتماعى ، وأخيراً علم الاجتماع . هذه الأعمال المشار إليها سلفاً مرتبطة

بأطروحات فى هذه المجالات ، ولكنها تصبح «نظرية»؛ لأنها تقدم تصورات أو أطروحات ذات قوة إيعازية وإنتاجية بالنسبة لأناس لا يدرسون هذه المعارف . وتقدم الأعمال التى تصبح «نظرية» تقارير لأناس آخرين يمكنهم استخدامها لمعالجة قضايا تخص المعنى، والطبيعة ، والثقافة ، وقيام العقل بوظيفته ، وعلاقات التجربة العامة بالتجربة الخاصة ، وعلاقات القوى التاريخية المتسعة بالتجربة الفردية .

وإذا نحن عرفنا النظرية من خلال تأثيراتها العملية بوصفها ما يغير آراء الناس ، ويجعلهم يفكرون بطريقة مختلفة وأنشطتهم فى دراستها ؛ فأى نوع من التأثيرات يكون ؟

إن التأثير الرئيسى للنظرية يكمن فى منازعة ما يطلق عليه «الإدراك المألوف» "common sense" ؛ أى الآراء المألوفة حول المعنى ، الكتابة ، الأدب ، التجربة .

فعلى سبيل المثال ، تتساءل النظرية عن :

– المفهوم الذى يعتقد بأن معنى النطق أو النص يكمن فيما ينطوى عليه «عقل المتكلم» .

– أو الفكرة التى تدعى أن الكتابة هى تعبير تقع حقيقته فى مكان آخر ، فى تجربة أو فى الوضع الذى تعبر عنه .

– أو التصور الذى يرى أن الحقيقة تكمن فيما هو «حاضر» فى لحظة معطاة .

إن النظرية ، عادة ، ما تكون نقداً مشاكساً لمفاهيم الإدراك المألوف ، والأبعد من ذلك ، هى محاولة لكشف ما نسلم به جدلاً على أنه إدراك مألوف هو فى الحقيقة تشييد تاريخى "historical construction" ونظرية معينة ، تبدو بالنسبة إلينا شيئاً طبيعياً جداً ، ولم نعد ننظر إليها بوصفها نظرية . إن النظرية بوصفها نقداً للإدراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساعلة المسلمات أو الافتراضات ذات الأهمية البالغة فى الدرسات الأدبية ، وزعزعة أى شىء قد تم به التسليم جدلاً . إن هذا يعنى إعادة طرح لهذه الأسئلة : ما المعنى ؟ من هو الكاتب ؟ ما القراءة ؟ ما «الأنا» أو الذات التى تكتب أو تقرأ أو تفعل ؟ كيف ترتبط النصوص بالظروف التى أنتجت فيها ؟

ويجوز لنا أن نتساءل : هل ثمة نموذج لـ «نظرية» ما ؟ فبدلاً من أن نتحدث عن النظرية عموماً ، دعنا نغص مباشرة في بعض الكتابات المعقدة لمنظرين شهيرين جداً لكي نرى ما يمكن أن نكشفه عن معناها ، ولذلك فإنني أقترح النظر إلى حالتين مرتبطتين ، ولكن متناقضتين ، تتضمنان انتقادات لأفكار الإدراك المألوف ، وتطور حول قضايا : «الجنس» ، و «الكتابة» ، و «التجربة» .

في كتابه «تاريخ النشاط الجنسي» "The History of Sexuality" يطرح «ميشيل فوكو» "Foucault" المفكر التاريخي الفرنسي ، ما يطلق عليه «الفرضية الكابحة» "repressive hypothesis" ، وهي الفكرة الشائعة التي مفادها أن «الجنس» شيء كان يتعرض للكبح في العصور السابقة ، وينوع خاص في القرن التاسع عشر ، الذي حارب المعاصرون من أجل تحريره . إن «ميشيل فوكو» يرفض كون «الجنس» شيئاً طبيعياً كان مكبوحاً ، ولذلك فإنه يقترح أن ننظر إليه على أنه فكرة مركبة أنتجتها مجموعة من الممارسات الاجتماعية ، والتحقيقات ، والحديث ، والكتابة ، أو ما يمكن اختصاره في: «الخطابات» "discourses" أو «الممارسات الخطابية» "discursive practices" ، التي تألفت مع بعضها البعض في القرن التاسع عشر . إن كل أنواع الخطاب التي صدرت من : أطباء ، رجال دين ، روائيين ، محللين نفسيين ، علماء أخلاق ، طبقة عاملة ، سياسيين ، التي تربطها مع فكرة «الكبح الجنسي» "repression of sexuality" ، كانت ، في الحقيقة ، سبيلاً لخلق الشيء الذي نسميه «جنساً» . يكتب «فوكو» أن :

«فكرة «الجنس» مكنت من جمع عناصر تشريحية ، ووظائف بيولوجية ، وسلوكيات ، وإحساسات ، ولذات ، داخل وحدة مصطنعة ، كما أنها مكنت الإنسان من أن يستغل هذه الوحدة الزائفة بوصفها مبدأً سببياً ومعنى كلي الوجود ، وسراً يمكن اكتشافه في كل مكان» .

إن «فوكو» لا ينكر أن ثمة أحداثاً جسدية لعملية الاتصال الجنسي ، أو كون الناس يمتلكون جنساً بيولوجياً أو أعضاء جنسية . إنه يدعى أن القرن التاسع عشر وجد طرقاً جديدة تجمع مجموعة من الأشياء التي تكون ذات طبيعة تحتل اختلافاتاً تاماً ، تحت تصنيف فريد يسمى «الجنس» ، وهي تتضمن بعض الأفعال التي نسميها

أفعالاً جنسية، ومميزات بيولوجية، وأعضاء جسدية ، وريود أفعال نفسية ، وفوق كل ذلك، معانى اجتماعية . إن طرق الناس فى الحديث والتعامل مع هذه السلوكيات ، والإحساسات ، والوظائف البيولوجية خلقت شيئاً مختلفاً : «وحدة مزيفة» "an artificial unity" يطلق عليها كلمة «جنس» ، التى عدت فيما بعد بوصفها شيئاً جوهرياً لكيان الفرد . ولذلك ، فإنه قد تم النظر إلى هذا الشيء الذى يسمى «جنساً» من خلال طريقة عكسية حاسمة بوصفه السبب فى تنوع الظواهر التى تم تجميعها لخلق الفكرة . لقد أعطت هذه العملية النشاط الجنسي أهمية جديدة ، وبنوراً جديداً ، بحيث جعلت من النشاط الجنسي سرّاً لطبيعة الفرد . وفى إطار الحديث عن أهمية «الدافع الجنسي» "sexual urge" ، وعن «طبيعتنا الجنسية» "sexual nature" يلاحظ «فوكو» أننا قد وصلنا إلى النقطة :

«التى أصبحنا نتوقع فيها أن يصدر فهمنا مما عد لقرون عديدة جنوناً ، وأن يصدر كياننا مما كان مبركاً على أنه دافع غير مسمى . ومن ثم تكمن الأهمية التى نخصها بها ، والخوف الوقور الذى نحيطها به ، والعناية التى نبديها لى نعرفها ، وقد أدى هذا إلى واقع أصبحت معه عبر القرون أكثر أهمية إلينا من أرواحنا» .

ويمكن أن تعد فكرة «الشاذ جنسياً» "The Homosexual" بوصفها نوعاً أو فصيلة تقريباً فى القرن التاسع عشر ، إحدى الصور التى توضح الطريقة التى استخدم بها الجنس بوصفة سرّاً للوجود ومصدراً أساسياً للكيان الفردى . فى الفترات السابقة ، كان الناس يستقبحون أفعال الاتصال الجنسي بين أشخاص من نفس النوع ، ولكن الآن لم يصبح الأمر يخص الكيان "identity" ؛ أى أنه لم يعد الأمر يتعلق بما إن كان الشخص قد قام بأفعال ممنوعة ، ولكن إن كان «شاذاً جنسياً» . ويقرر «فوكو» أن السدومية "Sodomy" كانت فعلاً ، ولكن «الشاذ جنسياً» صار الآن فصيلة ؛ فبينما فى السابق كانت هناك أفعال شاذة يمارسها الناس ، فإن الأمر أصبح الآن يتعلق بلب جنسى "sexual core" أو بجوهر فكر "essence thought" من أجل تحديد الوجود ذاته للشخص : هل هو شاذ جنسياً ؟

إن «الجنس» - كما يراه «فوكو» - مشيد من خلال الخطابات المرتبطة بالمؤسسات والممارسات الاجتماعية المتنوعة ، وهذا يتضمن الطريقة التي يعالج من خلالها الأطباء ، ورجال الدين ، وموظفو الدولة ، والعمال الاجتماعيون ، وحتى الروائيون ، مجموعة الظواهر التي يعدونها نشاطاً جنسياً ، ولكن هذه الخطابات تظهر «الجنس» كشيء سابق على الخطابات نفسها . لقد قبل المحدثون هذه الصورة بطريقة موسعة ، واتهموا هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية بأنها تحاول أن تحكم وتكبح «الجنس» ، الذي تشيده ، في الواقع ، هذه الخطابات والممارسات الاجتماعية . والتحليل الذي يقدمه «فوكو» يعكس هذه العملية من حيث إنه يتعامل مع «الجنس» بوصفه نتيجة وليس سبباً ، أى بوصفه إنتاجاً للخطابات التي تحاول أن تحلل ، وأن تصف ، وأن تنظم أنشطة الناس .

إن هذا التحليل الذي يطرحه «فوكو» يعد مثلاً لموضوع من مجال التاريخ أصبح «نظرية» ؛ لأنه ألهم الناس ، واحتضنه المفكرون الذين يعملون في حقول أخرى . إن هذه النظرية ليست نظرية للنشاط الجنسي بمعنى أنها مجموعة من القواعد والمبادئ التي ترمى إلى مفهوم عام ، وإنما هي «نظرية» تزعم أنها تحليل لتطور تاريخي بعينه ، ولكنها تنطوي ، بطريقة واضحة ، على تضمينات واسعة ؛ فهي تشجعك على أن تستريب فيما تم تحديده على أنه شيء طبيعي ومعطى . لما لا تكون هذه النظرية - على النقيض من ذلك - قد تم إنتاجها من خلال خطابات المتخصصين ، ومن خلال ممارسات مرتبطة بخطابات المعرفة التي تدعى وصفها ؟ فيما يطرحه «فوكو» فإن النظرية هي المحاولة لمعرفة الحقيقة حول الإنسان التي أنتجت «الجنس» بوصفه سرّاً للطبيعة الإنسانية .

تكمّن خصوصية التفكير الذي يصبح «نظرية» في كونه يقدم «إجراءات» "moves" لافتة للانتباه ، التي يستطيع الناس استخدامها في التفكير حول موضوعات أخرى ، أحد هذه الإجراءات يتجلى في الاقتراح الذي يقدمه «فوكو» حول التعارض المفترض بين نشاط جنسى طبيعي والقوى الاجتماعية "Power" التي تكبحه ، يمكن أن يعد علاقة تواطؤ "complicity" : أى أن ثمة قوى اجتماعية تنتج الشيء «الجنس» ، وتعمل في الظاهر على التحكم فيه . أما الإجراءات الأبعد من ذلك - علاوة على ما سبق ذكره أعلاه - فإنه

يمكننا من أن نتساءل عن طبيعة الإنجاز الذي ينتجه هذا التستر "concealment" لعلاقة التواطؤ بين «القوة» "Power" و «الجنس» الذي يعتقد أنها تكبحه : ما نوع الإنجاز الذي يتحقق عندما يتم النظر إلى هذه العلاقة على أنها علاقة تعارض وليست اعتماداً متبادلاً ؟ وللإجابة على هذا السؤال يطرح «فوكو» أن هذا الوضع يخفى شمولية القوة أو انتشاريتها "Pervasiveness of Power" : ففي الوقت الذي تعتقد فيه أنك تقاوم «القوة/السلطة» عن طريق الدفاع عن «الجنس» ، فإنك ، في الواقع ، تشتغل تماماً طبقاً للشروط التي وضعتها «القوة/السلطة» . أو بعبارة أخرى : بقدر ما يبدو ذلك الشيء المسمى بـ «الجنس» واقفاً خارج مجال «القوة/السلطة» ، بوصفه شيئاً تحاول القوى الاجتماعية عبثاً التحكم فيه ، فإن «القوة/السلطة» تبدو محدودة وليست ذات قوة كافية على الإطلاق ، أي أنها لا تستطيع أن تدجن «الجنس» . على الرغم من ذلك ، فإن «القوة/السلطة» ، في الحقيقة ، شاملة أو لديها انتشار ، وتوجد في كل مكان . إن القوة ، بالنسبة لـ «فوكو» ، ليست شيئاً ما يستعمله شخص ما ، وإنما هي «القوة/المعرفة» "Power / Knowledge" : أي القوة في شكل المعرفة ، أو المعرفة بوصفها قوة . إن ما نعتقد أننا نعرفه عن العالم ، أي إطار المفاهيم التي نفكر في العالم من خلالها ، يمارس قوة هائلة علينا . إن الزوج «القوة/المعرفة» ، على سبيل المثال ، أنتج الوضع الذي يحدد الإنسان من خلال جنسه ، أي أنه الوضع الذي يحدد المرأة بوصفها إنساناً يحقق كيانه كشخص من خلال علاقة جنسية بالرجل ، ولذلك فإن الفكرة القائلة بأن الجنس يقع خارج مجال القوة ، وفي تعارض معها ، تخفى حقيقة الوصول إلى الزوج «القوة/المعرفة» .

وهناك العديد من الأشياء المهمة يمكن ملاحظتها بخصوص هذا المثال عن النظرية؛ فالنظرية هنا ، عند «فوكو» تحليلية ، أي تحليل لمفهوم ما ، ولكنها ، أيضاً ، بطريقة ملازمة ، تأملية ، بمعنى أنه ليس ثمة دليل يمكنك أن تنص عليه لكي تتبين أن هذه الفرضية صائبة حول النشاط الجنسي (هناك أدلة كثيرة تجعل طرح «فوكو» مقبولاً ، ولكن ليس هناك اختبار قطعي) . ويسمى «فوكو» هذا النوع من البحث «النقد الحفري» "Genealogical Critique" : اكتشاف الكيفية التي تنتج الممارسات الخطابية من خلالها ما يفترض أنه طبقات أساسية ، كـ «الجنس» مثلاً . إن مثل هذا النقد لا يحاول

أن يخبرنا عن ما يكون الجنس ، فى الحقيقة ، ولكنه يبحث لكى يبين لنا كيف خلقت هذه الفكرة . وجدير بالملاحظة ، أيضاً ، أن «فوكو» فى هذا المقام لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق ، وعلى الرغم من هذا ، فإن النظرية قدمت فائدة عظيمة لدارسى الأدب . وهذا راجع إلى أن الأدب يعالج موضوع «الجنس» ، ويعد الأدب أحد الأماكن التى يتم تشييد فكرة «الجنس» فيها ؛ حيث إننا نجد ترويجاً للفكرة القائلة إن النوات الإنسانية الأشد عمقاً مرتبطة بنوع من الرغبة تشعر بها نحو إنسان آخر . وقد مثل هذا الطرح الذى قدمه «فوكو» أهمية للذين يدرسون الرواية ، والذين يشتغلون على دراسات الشواذ "Gay and Lesbian Studies" ، ودراسات الجنوسة أو النوع "Gender Studies" على العموم. وقد كان لـ «فوكو» تأثير خاص ، بوصفه مبتكراً لموضوعات تاريخية جديدة مثل : الجنس ، والعقاب "Punishment" ، والجنون "Madness" ، التى لم تكن نطن من قبل أن لها تاريخاً . ويعالج «فوكو» فى كتاباته مثل هذه الأشياء بوصفها تشييدات تاريخية ، وهكذا شجعنا «فوكو» على أن ننظر إلى الكيفية التى شكلت الممارسات الخطابية ، لفترة ما ، أشياء بما فيها الأدب كنا نسلم بها جدلاً .

أما المثال الثانى الذى نطرحه حول موضوع «النظرية» ، فإن له تأثيراً يماثل مراجعة «فوكو» لتاريخ النشاط الجنسى، ولكنه نو ملامح تشرح بعض الاختلاف داخل حقل «النظرية» . إن هذا يمكننا من أن ننظر إلى تحليل الفيلسوف الفرنسى المعاصر «جاك بربدا» "Derrida" ومناقشته لموضوع الكتابة والتجربة فى كتاب «اعترافات» "Confessions" لـ «جان جاك روسو» "Rousseau" . إن «روسو» كاتب فرنسى ينتمى إلى القرن الثامن عشر، وعادة يعود إليه الفضل فى تأسيس التصور الحديث للذات الفردية.

ولكن فى البداية ، لابد من أن تقدم خلفية معرفية موجزة ؛ فلقد اعتادت الفلسفة الغربية على أن تميز «الحقيقة» "reality" من «تمظهرها» "appearance" ، والأشياء نفسها من «تمثلاتها» "representations" ، و«الفكرة» "thought" من «العلامات» "signs" التى تعبر عنها . وطبقاً لهذا المنظور ، فإن العلامات أو التمثيلات ما هى إلا طريقة للوصول إلى الواقع أو الحقيقة أو الأفكار . وينبغى أن تكون غاية فى الشفافية ، كما لا ينبغى أن تكون عائناً ، ولا أن تؤثر أو تلوث الفكرة أو الحقيقة التى تمثلها. فى هذا الإطار ، بدا الكلام التجلى الفورى "immediate manifestation" أو حضور الفكرة

"presence of thought" ، بينما «الكتابة» ، التى تعمل فى غياب المتكلم ، تم معالجتها بوصفها تمثلاً مزيفاً "artificial" ، وفرعياً "deivative" للكلام ، وعلامة مضللة إمكانياً لعلامة أخرى .

وعندما يكتب «روسو» أن : «اللغات معدة لكى يتحدث بها الناس ، أما الكتابة فإنها تؤدي خدمة تكميلية للكلام فقط ، فإنه يتبع التقليد الفلسفى الذى صار إبراكاً مألوفاً وشائعاً . وعند هذه النقطة ، يتدخل «دريدا» متسائلاً : ما الإضافة أو التكملة "supplement" ؟ إن قاموس «ويبستر» "Webster" يعرف كلمة "supplement" على أنها شيء ما يكمل أو يضيف ؛ فهل الكتابة «تكمل» الكلام من خلال إضافة شيء جوهري كان مفقوداً ، أو أنها «تضيف» شيئاً يمكن للكلام أن يكون تاماً للغاية بدونه ؟ إن «روسو» يخص الكتابة ، بطريقة متكررة ، على أنها مجرد إضافة وزيادة غير جوهريّة "inessential extra" ، وربما تكون «مرضاً» "disease" للكلام : بمعنى أن الكتابة تتكون من علامات تقود إلى إمكانية الفهم الخاطئ "misunderstanding" ؛ لأنها تقرأ فى غياب المتكلم الذى هو غير متواجد لكى يشرح أو يصحح ، ولكن رغم أن «روسو» يسمى «الكتابة» زيادة غير جوهريّة ، فإنه فى كتاباته يعالجها بوصفها ما يكمل أو يسد نقصاً حاصلًا فى الكلام : أى أن الكتابة يتم العودة إليها ، بطريقة متكررة ، لكى تعوض العيوب الموجودة فى الكلام مثل إمكانية الفهم الخاطئ ؛ فعلى سبيل المثال ، يطرح «روسو» فى كتابه «اعترافات» ، الذى يدجن فيه فكرة الذات "self" بوصفها حقيقة داخلية "inner reality" غير معروفة للمجتمع ، بأنه اختار أن يكتب اعترافاته ، وأن يخفى نفسه من المجتمع ؛ لأنه فى المجتمع قد يظهر نفسه «ليس فقط فى وضع غير ملائم ، ولكن بوصفه شخصاً يختلف تماماً عما يكون إذ لو كان حاضراً فإن الناس لن يعرفوا مطلقاً ما قيمته» ، إن «روسو» يعتقد أن ذاته الداخلية «الحقيقية» "true" ، تختلف عن الذات التى تبسّو فى المحادثات مع آخرين ، ولذلك فإنه يحتاج للكتابة لكى يكمل العلامات المضللة لكلامه ؛ فالكتابة تصبح جوهريّة ؛ لأن الكلام أخذ خصائص أعزيت سلفاً للكتابة ؛ أى أنه أصبح مثل الكتابة ، يتكون من علامات ليست شفافة ، ولا تنقل المعنى المقصود للمتكلم أوتوماتيكياً ، ولكنها مفتوحة لعملية التأويل .

إن الكتابة إضافة تكميلية للكلام ، ولكن الكلام من قبل إضافة تكميلية : إن «روسو» يعتقد أن الأطفال يتعلمون استخدام الكلام بسرعة ، «لكى يعوضوا ضعفهم

الخاص ولذلك فإننا لا نحتاج إلى تجربة كبيرة لكي ندرك كم هو ممتع أن يفعل الإنسان من خلال أيدي الآخرين ، وأن يحرك العالم ، ببساطة ، بتحريك لسانه» . من خلال إجراء مميز للنظرية ، يعالج «بريدا» هذه الحالة الخاصة بوصفها مثالاً للبنية الشائعة "Common Structure" أو للمنطق : منطق التكملة الإضافية "Logic of Supple-mentarity" الذي اكتشفه «بريدا» في أعمال «روسو» . هذا المنطق يشكل بنية ، بحيث يصبح الشيء المضاف إليه «الكلام» بحاجة إلى «التكميلية» "Supplementation" ؛ لأنها تثبت أن لديها الخصائص نفسها ، التي كان يعتقد في الأصل أنها تخص التكملة فقط «الكتابة» ، وسوف أحاول أن أشرح ذلك .

إن «روسو» يحتاج إلى الكتابة ؛ لأن الكلام يتعرض إلى عملية تأويل خاطئة . ويشكل أكثر عمومية ، فإنه يحتاج إلى العلامات ؛ لأن الأشياء نفسها لا تكفي ، ويصف «روسو» في كتابه «اعترافات» حبه لدام «دى وارنز» "Madam de Warens" ، التي كان يسكن في بيتها ، وكان ينايها «ماما» :

«قد لا أنتهى مطلقاً . لو أنني وصفت تفصيلاً كل الحماقات التي كان يدفعني تذكر أمي العزيزة إلى ارتكابها ، عندما تكون غير موجودة . كم مرة قبلت سريري ، مستدعيًا أنها قد نامت فيه ، والستائر ، وكل الأثاث في الغرفة ؛ لأنها تخصها ويدها الجميلة قد لمستها ، حتى أرض الغرفة التي كنت أنبطح عليها ، معتقداً أنها مشيت عليها» .

توظف هذه الأشياء المختلفة في غيابها بوصفها تكملات / إضافات ، أو استبدالات "substitutes" لحضورها ، ولكنها تسفر حتى في حضورها عن البنية نفسها ، عن الاحتياج نفسه لـ «التكملات / الإضافات» . ويتابع «روسو» وصفه :

«وحتى في حضورها ، كنت أرتكب تصرفات غير مسئولة أحياناً ، لا يمكن أن يلهمك ارتكابها سوى الحب العنيف جداً . في أحد الأيام ونحن على مائدة الطعام ، وبمجرد أن وضعت «أمي» اللقمة في فمها ، صرخت بئنني رأيت شعرة فيها ، فلأخرجت اللقمة من فمها ووضعتها مرة أخرى على طبقها ، عندما قبضت عليها متلهفاً وبلعتها» .

إن غيابها الذي يجب أن يعوضه باستبدلات أو علامات تستدعيها إليه ، متناقض ، أولاً ، مع حضورها ، ولكنه يسفر عن أن حضورها ليس لحظة إنجاز وتحقق ، وإمكانية للوصول المباشر للشيء نفسه بدون التكملات / الإضافات أو العلامات . في حالة حضورها تظل البنية والحاجة للتكملات / الإضافات هي عينها أيضاً . ومن ثم الحدث الغريب أو الخيالي لبلع الطعام الذي وضعته في فمها ، واستمرار هذه السلسلة من الاستبدالات ، حتى لو كان بإمكان «روسو» أن يمتلكها ، كما نقول ، فإنه كان سيشعر بأنها تنقلت منه ، وأنه ليس بإمكانه إلا أن يتوقعها ويستدعيها ، أو «ماما» ذاتها استبدال للأم التي لم يعرفها «روسو» مطلقاً ، «أم» ما كان بإمكانها أن ترضيه ، ولكنها - مثل جميع الأمهات - قد تعجز عن تحقيق الرضا ، وقد تتطلب التكملات/الإضافات .

يقول «دريدا» إنه :

«من خلال هذه السلسلة من التكملات / الإضافات ، يبرز قانون أو قاعدة (Law) : تخص سلسلة لا نهائية من الوسائط الإضافية/التكميلية المتعددة ، لا يمكن تجنبها ، التي تنتج الشيء عينه الذي ترجئه : أي الانطباع بالشيء نفسه أو الحضور المباشر أو الإدراك المنشئ "originary perception" ؛ فالمباشرة نفسها مستمدة ، وكل شيء يبدأ بالوسيط» .

فيقدر ما تريد هذه النصوص أن تطلعنا على أهمية حضور الشيء نفسه ، فإنها بالقدر ذاته توضح حتمية الوسائط . هذه العلامات / الإضافات هي ، في الحقيقة ، مسئولة عن الشعور بأن ثمة شيئاً ، مثل «ماما» ، يمكن إدراكه . إن ما نتعلمه من هذه النصوص هو أن فكرة الأصل مخلوقة من الصور أو النسخ "copies" ، وأن الأصل دائماً مؤجل ، ولا يمكن إدراكه مطلقاً . والنتيجة هي أن إدراكنا المؤلف والشائع لفكرة الحقيقة بوصفها شيئاً ما حاضراً ، لفكرة الأصل بوصفه شيئاً كان من قبل حاضراً ، لا يمكن الدفاع عنه : أي أن التجربة ، دائماً ، متوسطة من خلال العلامات ، والأصل منتج بوصفه نتيجة للعلامات ، للتكملات / الإضافات .

ويرى «بريدا» أن نصوص «روسو» مثلها مثل العديد من النصوص ، تقترح أنه بدلاً من التفكير في الحياة بوصفها شيئاً ما تضاف إليه العلامات والنصوص لتمثله ، فإنه يجب علينا أن ندرك الحياة نفسها بوصفها مخضبة بالعلامات ، ومصنوعة من عمليات الدلالة ، قد تزعم الكتابات أن الحقيقة سابقة على الدلالة ، ولكنها ، في الحقيقة ، توضح - كما يقول «بريدا» في عبارته الأثيرية - أنه «ليس ثمة شيء خارج النص» : عندما تظن أنك تتخلص من العلامات ومن النص ، لتصل إلى الحقيقة نفسها ، فإن ما تجده يكون نصاً آخر ، وعلامات أخرى ، وسلسلة من التكملات / الإضافات . ويقرر «بريدا» :

«إن ما حاولنا أن نوضحه في تتبعنا للخيوط الرابط
«التكملات/الإضافات الخطيرة "Dangerous Supplement" يكمن
في ما نسميه «الحياة الحقيقية» لهذه الكائنات «من لحم ودم» ...
لم يكن هناك شيء مطلقاً سوى الكتابة ، وما كان هناك شيء
مطلقاً سوى التكملات/الإضافات والدلالات الاستبدالية التي
يمكن أن تنشأ في سلسلة من العلاقات الخلفية -*Differential Relations*
، وتستمر إلى ما لا نهاية ؛ لأننا قرأنا في النص *in The Text*
أن الحاضر المطلق ، والطبيعة ، وما نسميه بالكلمات مثل
«الأم الحقيقية» ... إلخ ، لم تكن موجودة مطلقاً ، وقد هربت
دائماً . إن ما يبدن المعنى واللغة هو الكتابة بوصفها الاختفاء
الحضور الطبيعي» .

هذا لا يعني أنه ليس ثمة فرق بين حضور «ماما» أو غيابها أو بين حدث حقيقي وآخر خيالي ، وإنما يعني أن حضورها يسفر عن نوع خاص من الغياب ، لا يزال يتطلب وسائط التكملات / الإضافات .

عادة يتم الجمع بين «فوكو» و «بريدا» معاً بوصفهما ما بعد بنيويين *Post-Structuralists* (انظر الملحق) ، غير أن هذين النموذجين لـ «النظرية» ينطويان على اختلافات لافتة للانتباه ؛ فالنظرية عند «بريدا» تقدم قراءة أو تأويلاً للنصوص بحيث تحدد منطق اشتغال النص . أما طرح «فوكو» ليس مبنياً على النصوص (في الحقيقة

يورد «فوكو» بطريقة باهرة بعض الوثائق أو الخطابات الفعلية) ، ولكنه يقدم إطاراً عاماً للتفكير في النصوص والخطابات عموماً ، ويعرض تأويل «دريدا» للحد النظرى الذى يمكن أن تنطوى عليه النصوص الأدبية نفسها مثل «اعترافات» لـ «روسو» : أى أنها تقدم أطروحات تأملية واضحة حول الكتابة ، والرغبة ، والاستبدال أو التكميلية/الإضافية ، كما أنها توجه التفكير حول هذه الموضوعات من خلال طرق تظل متضمنة . أما «فوكو» فلا يبين لنا التبصر والحكمة التى تنطوى عليها النصوص ، ولكن الكيفية التى تنتج خطابات الأطباء ، والعلماء ، والروائيين ، وآخرين ، من خلالها الأشياء التى يزعمون أنهم يحللونها فقط ؛ فـ «دريدا» يوضح مدى التنظير الذى تنطوى عليه الأعمال الأدبية ، و«فوكو» يوضح مدى الإنتاجية الإبداعية التى تنطوى عليها خطابات المعرفة .

ويبدو أن ثمة اختلافاً فيما يزعمانه ، ونوع الأسئلة التى تتمخض عن ذلك ؛ فـ «دريدا» يزعم أنه يطلعنا على ما تقوله أو تعرضه نصوص «روسو» ، ولذلك فإن السؤال الذى ينهض هو : إن كان ما تقوله نصوص «روسو» صحيحاً أم لا ؟ ويزعم «فوكو» أنه يحلل لحظة تاريخية معينة ، ولذلك فإن السؤال الذى ينهض هو : إن كانت تعميماته الواسعة تنطبق على أزمنة وأماكن أخرى أو لا ؟ إن إثارة أسئلة متلاحقة مثل هذه تشكل بالدور طريقنا للوقوع فى النظرية وممارستها .

يشرح هذان النموذجان أن النظرية تنطوى على ممارسة تأملية ، تخص أطروحات حول الرغبة ، واللغة ، ... وهلم جرا ، التى تتحدى الأفكار المسلم بها (بمعنى أن ثمة شيئاً طبيعياً يسمى «الجنس» وأن العلامات تمثل حقائق سابقة) . ومن خلال هذه الطريقة ، فإن هذين النموذجين يحرضان القارئ أن يعيد التفكير فى المقولات التى يمكن أن تتأمل الألب من خلالها ، ويظهر هذان النموذجان القوة الرئيسية الدافعة للنظرية الحديثة ، التى تمثلت فى نقد كل ما يؤخذ على أنه طبيعى ، وإثبات أن ما كان يظنه ويصرح به الناس على أنه شئ طبيعى ، هو فى الحقيقة منتج تاريخى وثقافى . ونستطيع أن ندرك ما حدث من خلال مثال مختلف : عندما تغنى «أريتا فرانكلين» "Arethe Franklin" : «أنت تجعلنى أشعر مثل امرأة طبيعية» ؛ فإنها تبلى سعيدة لكونها متحققة فى كيان جنسى «طبيعى» سابقاً على الثقافة ، وذلك من خلال تعامل الرجل معها ، ولكن نصها : «أنت تجعلنى أشعر مثل امرأة طبيعية» ، يوحي بأن الكيان

المعطى والمفترض كونه طبيعياً هو نور ثقافى ، نتيجة تم إنتاجها داخل الثقافة : أى أنها ليست امرأة طبيعية ، ولكنها تريد أن تشعر أنها مثل امرأة طبيعية . إن المرأة الطبيعية هى نتاج ثقافى .

إن النظرية تجعل أطروحات أخرى مشابهة إلى هذا المثال ، سواء كانت مؤكدة أن التنظيمات الاجتماعية الطبيعية الواضحة ، والمؤسسات ، وكذلك عادات التفكير فى المجتمع ، هى منتج للعلاقات الاقتصادية القائمة ، وصراعات القوة/السلطة المستمرة ، أو أن ظواهر الحياة الواعية قد تكون منتجة من خلال القوى اللاواعية ، أو أن ما نسميه «النفس» "self" ، أو الذات "subject" منتج من داخل وخلال أنظمة اللغة والثقافة، أو ما نسميه «حضوراً» أو «أصلاً» أو «الأصلى» منتج من خلال الصور أو النسخ ، وهو نتيجة للتكرار .

إذن ما النظرية ؟ ويبرز من خلال ما سبق طرحه أربع نقاط رئيسية :

١ - النظرية تخص معارف متداخلة "interdisciplinary" : أى خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية .

٢ - النظرية تحليلية وتأملية ؛ أى أنها محاولة تبرز ما ينطوى عليه ما نسميه جنساً ، أو لغة ، أو كتابة ، أو معنى ، أو ذاتاً .

٣ - النظرية نقد للإدراك المألوف ، والمفاهيم المسلم بأنها طبيعية .

٤ - النظرية انعكاسية ، هى تفكير حول التفكير ، وفحص للمقولات التى نستخدمها فى فهم الأشياء ، وفى الأدب ، وفى الممارسات الخطابية الأخرى .

ونتيجة لذلك ، فإن النظرية تبدو مصدر خوف ، وتكمن إحدى الخصائص الأكثر فرعاً للنظرية اليوم فى كونها لا نهائية ؛ فهى ليست شيئاً ما يمكنك السيطرة عليه أبداً ، وليست ، أيضاً ، مجموعة معينة من النصوص يمكنك تعلمها لكى «تعرف النظرية» ، وإنما هى مجموعة لا محدودة من الكتابات التى تزداد دائماً بمقدار ما تروج الفئة الشابة والقلقة من القراء، من خلال انتقاداتهم للمفاهيم الموجهة لمن هم أكبر منهم سناً ، لإسهامات حول النظرية لمفكرين جدد ، وتعيد اكتشاف أعمال مفكرين قداماء مهملين ،

هكذا تصبح النظرية مصدراً للخوف ، مصدراً ثابتاً للعجرفة "upstagings" ، ويبدو ذلك من خلال طرح أسئلة مثل :

- ماذا ؟ أنت لم تقرأ «لاكان» !

- كيف يمكنك أن تتحدث عن الشعر الغنائي "lyric" من غير أن تصرف همتك للتشبيد التأملى للذات المتكلمة ؟

- كيف يمكنك الكتابة عن الرواية الفيكترية بدون استخدام طرح «فوكو» حول انتشار موضوع النشاط الجنسي ، وهستيريا جسد المرأة ، وبدون شرح «جياترى سبيفاك» حول دور النزعة الكولونيالية / الاستعمارية "Colonialism" فى تشبيد الذات الميتروبوليتانية / المتمدنة "Metropolitan" ؟

إن النظرية تعرض نفسها ، أحياناً ، بوصفها مقولة خبيثة "diabolical" تحكم عليك بالقراءة الشاقة فى مجالات غير مألوفة ؛ حيث إن تمام إحدى المهام لن يؤدي إلى راحة ولكن إلى واجبات أكثر صعوبة («سبيفاك» ، نعم ، ولكن هل قرأت نقد «بينيتا بارى» "Benita parry" لـ «سبيفاك» ، وردها عليه ؟) .

ويعود السبب الرئيسى فى مقاومة النظرية إلى عدم القدرة على السيطرة عليها ؛ فمهما كان مقدار تمكنتك ، فإنك لن تستطيع مطلقاً أن تتأكد إن كان واجباً أن تقرأ «جون بويريار» "Jean Baudrillard" ، أو «ميخائيل باختين» "Mikhail Bakhtin" ، أو «ولتر بنيامين» "Walter Benjamin" ، أو «هيلين سيكسو» "Helene Cixaus" ، أو «س.ل.ر. جيمس» "C.L.R. James" ، أو «ميلانى كلين» "Melanie Klein" ، أو «جوليا كريستيفا» "Julia kristeva" ، أو إن كان بإمكانك أن تنساهم سائلاً (وذلك سوف يعتمد ، بالطبع ، على من تكون ، وما تريد أن تكون) . إن كثيراً من العداء للنظرية يأتى ، بلا شك ، من أن حقيقة التسليم بأهمية النظرية يعنى أن تصنع التزاماً مفتوحاً "open-ended commitment" ، أن تترك نفسك فى موضع بحيث تكون هناك ، دائماً ، أشياء مهمة لا تعرفها ، ولكن هذا هو شرط الحياة نفسها .

إن النظرية تجعلك ترغب فى السيطرة ؛ فانت تأمل فى أن القراءة النظرية سوف تعطيك المفاهيم التى تمكنت من تنظيم وفهم الظواهر التى تهتم بها ، ولكن النظرية

تجعل السيطرة مستحيلة ، ليس فقط لأن هناك ، دائماً ، أشياء كثيرة ينبغي أن تعرفها ، ولكن ، بطريقة أكثر خصوصية وأكثر ألماً ؛ لأن النظرية نفسها هي تساؤل حول النتائج الجريئة ، والفرضيات التي تؤسسها . إن طبيعة النظرية تكمن في كونها تفسد ما كانت تظن أنك تعرفه من خلال مناقضة الفروض والمسلمات؛ فأنت لم تصبح مسيطراً ، ولكنك لست في المكان الذي كنت فيه من قبل . إنك تتأمل ما تقرأه بطرق جديدة ، كما أن لديك أسئلة مختلفة يمكنك طرحها ، وفهم أفضل لتضمنيات الأسئلة التي وضعتها للأعمال التي قرأتها .

إن هذا المدخل القصير لن يجعلك مسيطراً على النظرية ، ليس فقط لأنه قصير ، ولكن لأنه يجمع الخطوط المهمة للفكر ومناطق الجدل ، وينوع خاص تلك التي تخص الأدب . لقد عرض هذا المدخل لأمتلة من البحث النظري ، على أمل أن يجد القارئ من خلاله النظرية قيمة وجذابة ، وأن يغتنم الفرصة لمعاينة متعة الفكر .

المراجع

- Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1982), 66.

- Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Vol. i (New York : Pantheon, 1980), 154, 156, 43.

- حول الكلام والكتابة :

Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982), 89-110.

- Jean Jacques Rousseau, *Confessions*, Book 3, and elsewhere, quoted in Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976), 141-64.

- «ليس ثمة شيء خارج النص» :

Derrida, *Of Grammatology*, 158.

- حول «أريتا فرانكلين» انظر :

Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", in Diana Fuss, ed., *Insid/out : Lesbian Theories, Gay Theories* (New York : Routledge, 1991), 27-8.

- قراءات إضافية :

- Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism* .

يبدأ بمناقشة النظرية على العموم

- Richard Harland, *Superstructuralism : The Philosophy of Structuralism and post-structuralism* (London : Methuen, 1987).

ينطوي على فحص شامل ومتسع ومثير للبنى وما بعد البنى .

- فيما يخص «فوكو» انظر :

- Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (New York : Pantheon, 1984).

- Lois McNay, *Foucault : A Critical Introduction* (New York : Continuum, 1994).

- فيما يخص «دريدا» انظر :

- Culler, *On Deconstruction*, 85-179.

- Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida* (Chicago : University of Chicago Press, 1993).

الفصل الثاني

ما الأدب ؟

ما الأدب؟ ربما يظن القارئ أن هذا السؤال سؤال رئيسي للنظرية الأدبية، ولكنه، في الحقيقة، قد لا يبدو موضوعاً بالغ الأهمية بالنسبة إليها. إذن لماذا لا يبدو السؤال موضوعاً بالغ الأهمية في النظرية الأدبية؟

ويبدو أن ثمة سببين رئيسيين، أولهما : لأن النظرية نفسها - راجع أفكاراً من الفلسفة، واللسانيات، والتاريخ، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، فلماذا ينشغل المنظرون إن كانت النصوص التي يقرأونها نصوصاً أدبية أم لا ؟ فيما يخص طلاب الأدب ومعلميه اليوم، فإن ثمة مجالاً كاملاً للمشروعات النقدية، والموضوعات التي يقرأونها ويكتبون عنها، مثل "صور المرأة في بداية القرن العشرين"؛ حيث يمكنك أن تتعامل مع كل من الأعمال الأدبية وغير الأدبية ؛ فيمكنك أن تدرس روايات "فرجينيا وولف" "virginia woolf" ، أو تواريخ حالة "فرويد" "Freude" ، أو أن تدرسهما معاً، ولا يبدو التمييز بينهما حاسماً منهجياً. هذا لا يعني أن جميع النصوص متساوية بأي وجه من الوجوه : أي أن بعض النصوص يمكن تناولها على أنها أغنى، وأكثر قوة، وأكثر مثالية، وأكثر مناقسة، وأكثر أهمية من غيرها لسبب أو لآخر، ولكنه يعني أن كلاً من الأعمال الأدبية وغير الأدبية يمكن أن تدرسهما معاً، ومن خلال طرق متشابهة.

وثانيهما : إن التمييز بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية لا يبدو مهماً؛ لأن أعمال النظرية قد اكتشفت ما يطلق عليه، ببساطة شديدة، "أدبية" "Literariness" الظواهر غير الأدبية. إن الخصوصيات التي كان يظن، عادة، أنها أدبية، انتهى بها الأمر إلى أن تكون حاسمة للخطابات والممارسات غير الأدبية أيضاً؛ فعلى سبيل المثال، لقد تناولت المناقشات طبيعة الفهم التاريخي بوصفه نموذجاً منشغلاً بفهم قصة ما : إن التاريخيين، على وجه الخصوص، لا ينتجون شروحاً تماثل تلك الشروح التنبؤية للعلم، أي أنهم لا يستطيعون أن يبينوا أنه عندما يلتقي (X) و (Y) فسوف تحدث (Z) بالضرورة، إن ما يفعلونه، بالأحرى، هو أن يوضحوا الكيفية التي تقود أحد الأشياء إلى آخر، الكيفية التي أدت بالحرب العالمية الأولى إلى الانطلاق، وليس البحث عن

السبب الذي أوجب حدوثها. وهكذا أصبح نموذج الشرح التاريخي منطق القصص :
أي أن الطريقة لقصة ما تعرض للكيفية التي تفضي إلى حدوث شيء ما، رابطة الموقف
المبدئي والتطور والنتيجة التي يمكن فهمها إلى حد ما.

إن نموذج الفهم التاريخي، باختصار، يعد سرداً أدبياً؛ فالذين يسمعون ويقرأون
القصص يخبرون عنها جيداً، سواء كانت حبكة القصة (أو خريطة الحكى) (Plot)
مفهومة، وتشكل وحدة متماسكة، أو سواء ظلت القصة ناقصة غير مكتملة، فإذا كانت
النماذج المتشابهة لما يمكن فهمه ولما يعد بوصفه قصة تخص كلاً من السرديات
الأدبية والتاريخية ، فإن التمييز بينهما ليس بحاجة إلى أن يبنو موضوعاً نظرياً ملحاً.
إن المنظرين شددوا على الإلحاح على أهمية الأساليب البلاغية (Rhetorical Devices)
مثل الاستعارة (Metaphor) في النصوص غير الأدبية (سواء كانت هذه النصوص
تقاريرات "فرويد" حول تحليله النفسي للحالات ، أو أعمال الجدل الفلسفي)، التي كان
يظن أنها أساسية في الأدب، وعادة ينظر إليها على أنها شكلية فقط "Purely Ornamental"
في أنواع الخطابات الأخرى. لقد شرح المنظرون، من خلال توضيح الكيفية التي تشكل
من خلالها الصور البلاغية "Rhetorical Figures" الفكر في الخطابات الأخرى أيضاً،
اشتغال الأدبية في نصوص غير أدبية افتراضاً، وهكذا تكمن صعوبة التمييز بين
الأدبي وغير الأدبي.

ولكن الحقيقة، التي وصفتها في هذا الموقف من خلال الحديث عن اكتشاف
"الأدبية" في الظواهر غير الأدبية، تشير إلى أن فكرة الأدب لا تزال تلعب دوراً،
وتحتاج إلى صرف الهمّة إليها.

ولقد وجدنا أنفسنا نعود مرة أخرى إلى السؤال المفتاح : ما الأدب؟ الذي لم
نبتعد عنه كثيراً، ولكن ما نوع السؤال الذي يمكن أن يكون، فإذا سألنا طفل في
الخامسة من عمره : "ما الأدب؟"، فإنك سوف تجيب بسهولة : "الأدب هو القصص،
والقصائد، والمسرحيات"، ولكن إذا كان السائل منظرًا أدبياً، فإن السؤال سيكون
أصعب من أن تعرف الكيفية التي تتناوله من خلالها، فقد يكون سؤالاً عن الطبيعة
العامة لهذا الموضوع "الأدب"، الذي يعرفه من قبل كل منكما تماماً. ويمكن أن تطرح
أسئلة من هذا القبيل: ما نوع الموضوع أو النشاط الذي يمكن أن يكون؟ وماذا يفعل ؟

وما الغرض الذى يخدمه ؟ هكذا يصبح السؤال "ما الأدب ؟" مفهوماً، فأنت لا تسأل من أجل تعريف الأدب، ولكن من أجل تحليله، وكذلك من أجل نقاش يدور حول ما السبب فى اهتمام المرء نفسه بالأدب مطلقاً .

ولكن سؤال : "ما الأدب ؟" ربما يكون أيضاً سؤالاً عن الخصوصيات التى تميز الأعمال المعروفة بوصفها أدباً : أى ما الذى يميزها عن الأعمال غير الأدبية ؟ ما الذى يجعل الأدب مختلفاً عن النشاطات الإنسانية الأخرى أو عن الأشياء المسلية ؟ وقد يسأل الناس هذا السؤال؛ لأنهم كانوا متحيرين فى الكيفية التى يقررون من خلالها عن أى الكتب يمكن أن تعد أدباً، وأياًها لا يمكن أن تعد كذلك، ولكن على الأرجح أن لديهم فكرة من قبل عما يعد أدباً، ويريدون أن يعرفوا شيئاً غير ذلك : هل ثمة شىء جوهري وملامح فارقة تشترك فيها الأعمال الأدبية ؟

ويبدو أن هذا السؤال صعب، فلقد كافح المنظرون من أجله، ولكن بدون نجاح يمكن ملاحظته. إن الأسباب التى أدت إلى ذلك ليست بعيدة المنال : إن أعمال الأدب استولت على كل الأشكال والأحجام؛ فمعظمها يبدو أن لديها اشتراكاً مع أعمال لا يطلق عليه كلمة "أدب" أكثر من اشتراكها مع أعمال أخرى مميزة ومعروفة بوصفها أدباً. إن عمل "تشارلوت برونتي" "Charlottle Bronte" : "Jane Eyre" - على سبيل المثال - يشبه بدقة سيرة ذاتية "Autobiography" أكثر من أنه يشبه "سوناتا" "Sonnet" ، وقصيدة "روبرت بورنز" "Robert Burns" : "حبى متوهج، وردة حمراء" "My love is like a red, red rose" تشبه أغنية فولكلورية "Folk-Song" أكثر من أنها تشبه "هاملت" "Hamlet" لـ "شكسبير" ؛ فهل هناك خصائص مشتركة للقصائد، والمسرحيات، والروايات تميزها من القول، والأغاني، وتسجيلات الحوارات، والسير الذاتية ؟

إن المنظور التاريخي الموجز يجعل من هذا السؤال أكثر تعقيداً أيضاً، فلقد كتب الناس، لمدة خمسة وعشرين قرناً، أعمالاً نطلق عليها اليوم أدباً، ولكن المعنى الحديث للأدب، لم يظهر إلا منذ قرنين فقط. لقد كان الأدب والمصطلحات المماثلة فى اللغات الأوربية الأخرى، قبل عام (١٨٠٠)، يعنى "الكتابات" أو "كتاب المعرفة" "Book Knowledge" . وإن كان عالم اليوم يقول : "إن الأدب فى حركته التطورية هائل"، فإنه لا يقصد العديد

من القصائد والروايات التي تتعامل مع الموضوع، ولكنه يقصد الكثير الذي كتب حوله، كما أن الأعمال، التي تدرس اليوم بوصفها أدباً في الفصول الدراسية للإنجليزية واللاتينية في المدارس والجامعات، ثم معالجتها فيما مضى لا بوصفها نوعاً خاصاً من الكتابة، ولكن بوصفها أمثلة جيدة لاستخدام اللغة والبلاغة، إنها كانت أمثلة للمقولة المتسعة لممارسات الكتابة والتفكير النموذجية، التي شملت الأحاديث، والخطب، والتاريخ، والفلسفة. ولم يكن الطلاب - فيما مضى - يلتزمون بتأويل تلك الأعمال، باحثين عما تكونه فعلاً، مثلما نؤول الآن الأعمال الأدبية، بل كان الطلاب، على النقيض من ذلك، يحفظونها، أو يدرسون نحوها، أو يعرفون صورها البلاغية وبنياتها، أو يلخصونها. إن عملاً مثل عمل "فرجيل" "Virgil" : "Aeneid" الذي يدرس الآن بوصفه أدباً، كان يعالج بطريقة مختلفة جداً في المدارس قبل عام (١٨٥٠).

ويمكن أن يعود المفهوم الغربي الحديث للأدب، بوصفه كتابة تخيلية، إلى المنظرين الرومانسيين الألمان في أواخر القرن الثامن عشر، وإلى كتاب نشر في عام (١٨٠٠) للفرنسية "مدام دي ستال" "Madam de Stael" تحت عنوان "في الأدب المتأمل من خلال علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية" "On Literature Considered in its Relations With Social Institutions"، إذا كنا نريد مصدراً معيناً، ولكن حتى ولو قيدنا أنفسنا بالقرنين الماضيين، فإن مقولة الأدب تصبح متقلبة: هل الأعمال التي تعد اليوم أدباً، ويمكن أن تقول القصائد التي تبدو قطعاً صغيرة من المحاورات العادية بدون القافية أو الوزن العروضي، الذي يمكن إدراكه، لديها خصوصية بوصفها أدباً بالنسبة إلى "مدام دي ستال"؟ ولو بدأنا نفكر مرة في الثقافات غير الأوروبية، فإن السؤال عما يعد أدباً يصبح صعباً للغاية، ويغرينا بالإقلاع عنه، ونستنتج أن الأدب، أيا ما يكون، هو معطى اجتماعي يعالج بوصفه أدباً (مجموع النصوص التي تعرفها الأحكام الثقافية بوصفها شيئاً يخص الأدب).

إن مثل هذه النتيجة، بالطبع، لا يمكن أن تكون مرضية تماماً، إنها تبدو ببساطة عوضاً عن حل السؤال: بالأحرى سؤال "ما الأدب؟" إننا بحاجة إلى أن نسأل: عما يجعلنا (أو بعض المجتمعات الأخرى) نعالج شيئاً ما بوصفه أدباً؟ وبالرغم من أن

ثمة مقولات أخرى تشتغل طبقاً لهذا التوجه، فإنها لا تشير إلى الخصوصيات المعينة، ولكن فقط إلى المعايير المتغيرة للمجموعات الاجتماعية. خذ مثلاً هذا السؤال : ما العشب الضار "Weed" ؟ هل ثمة جوهر للتشعيب الضار "Weedness" ، أى أن شيئاً ما خاصاً تشترك فيه الأعشاب الضارة ويميزها عن غيرها من الأعشاب ؟ إن أى شخص مجتد لإزالة العشب الضار من حديقة ما يعرف كيف يكون صعباً أن يكشف عشباً ضاراً من غيره، وربما يتحير إن كان هناك سر. ماذا قد يكون هذا السر ؟ كيف تميز عشباً ضاراً ؟ حسناً، إن السر لم يعد سراً، إن الأعشاب الضارة، ببساطة، هي نباتات لا يريدونها البستاني أن تنمو في حديقته؛ فإذا كنت متطلعاً أن تعرف شيئاً عن الأعشاب الضارة، باحثاً عن طبيعة الأعشاب الضارة، فإنه قد يكون مضيعة للوقت أن تحاول أن تفحص طبيعتها النباتية، وأن تبحث عن الخصوصيات الطبيعية والتشكيلة المميزة التي تجعل من تلك النباتات أعشاباً ضارة. وربما يجب عليك، بدلاً من ذلك، أن تنفذ مجموعة من الاستقصاءات التاريخية ، والاجتماعية ، وربما النفسية ، حول أنواع النباتات التي تحكم عليها المجموعات الاجتماعية في أماكن مختلفة بأنها غير مرغوب فيها.

ربما يكون الأدب مثل العشب الضار..

ولكن هذه الإجابة لا تستبعد السؤال، إنها تغيره إلى : ما يكون منشغلاً بمعالجة الأشياء بوصفها أدباً في ثقافتنا ؟ افترض أنك صادفت الجملة الآتية :

نحن نرقص دائرياً في حلقة، ونفترض..

ولكن السر يكمن في المنتصف، ويعرف..

We dance round in a ring and suppose,

But the Secret sits in the middle and knows

ما هذا، وكيف تعرف ؟

حسناً، إن ما يهم كثيراً أين صادفت هذه الجملة، إذا كانت هذه الجملة مطبوعة على ورقة صغيرة داخل كعكة الحظ الصينية، فإنك قد تأخذها بوصفها حظاً مبهماً

على غير المعهود، ولكن عندما تكون مقدمة فى مثل هذا السياق بوصفها مثلاً، فإنك تبحث عن إمكانيات بين استخدامات اللغة المألوفة لديك . هل هذه الجملة تعد لغزاً ؟ وربما تسألنا أن نخمن ما السر فيها ؟ هل هى إعلان عن شيء ما يسمى "سراً" ؟ إن الإعلانات عادة ما تستخدم القافية مثل :

"Winston tastes good, like a cigarette should".

وقد تنتج على نحو متزايد شيئاً ملغزاً فى محاولاتها لصدم الجمهور المتخف، ولكن هذه الجملة تبدو منزوعة من أى سياق عملى يمكن تخيله بسهولة، والذي يتضمن بيع منتج ما. هذا يخلق إمكانية أن هذه ربما تكون شعراً، أى مثلاً من الأدب، والحقيقة أن الجملة تستخدم القافية، وتسير على إيقاع منظم فى تغيير المقاطع الصوتية المشددة وغير المشددة (المنبورة وغير المنبورة) بعد الكلمة الأولى والثانية : (round in a ring and suppose).

إن ثمة حيرة لا تزال قائمة هنا، على الرغم من أن الحقيقة هى أن هذه الجملة ليس لديها أهمية عملية واضحة، ذلك ما يخلق - بطريقة رئيسية - إمكانية أنها قد تكون أدباً، ولكن لما لا يمكن أن تنجز تلك النتيجة من خلال رفع جمل أخرى خارجة عن السياقات التى تجعل الأمر واضحاً، ترى ماذا تفعل هذه الجمل ؟ افترض أننا أخذنا جملة ما بعيدة عن كتيب تعليمات، وصفة طبية أو طهوية، إعلان، جريدة يومية، ودونها على صفحة ما معزولة :

"حرك بقوة، واجعله يستقر خمس دقائق"

"Stir vigorously and allow to sit five minutes"

هل هذه الجملة تعد أدباً ؟ هل يمكن أن أجعلها أدباً بقطعها من السياق العملى لوصفة طهوية ما ؟ ربما، ولكنها لا تبدو واضحة تماماً. ويبدو أن شيئاً مفقوداً، إن الجملة لا تبدو أن لديها الوسائل التى تمكّنك أن تتعامل معها، ولكى تجعلها أدباً، فربما تحتاج إلى أن تتخيل عنواناً لديه علاقة بالخط الذى قد يتصنع مشكلة ما، وأن تمارس التخيل : أى أن تضع عنواناً مثل : "السر" أو "قيمة الرحمة".

إن شيئاً مثل هذا قد يساعد على فهم المسألة ، ولكن جملة صغيرة معزولة مثل : "عود من القصب على وسادة فى الصباح" (A Sugar Plum on a Pillow in the Morning) ،

يبدو لديها فرصة طيبة لكي تصبح أدبياً؛ لأن فشلها أن تصبح أى شيء سوى كونها صورة تدعو نوعاً معيناً من الانتباه / العناية، كما أنها تستلزم التأمل، وكذلك الجمل، التي لديها علاقة بين شكلها ومحتواها، تقدم للفكر ما يمكن أن يكون غذاء. وهكذا، فإن الجملة الافتتاحية لكتاب في الفلسفة لـ "كوين" "W.O.Quine" بعنوان : "من وجهة نظر منطقية" "From a Logical Point of View" قد تكون قصيدة يمكن إدراكها :

"شيء متطلع

للمشكلة الوجودية يتمثل في

بساطته".

A curious thing

about the ontological problem is its

simplicity.

اكتبها بهذه الطريقة على صفحة ما، محاطة بهوامش من الصمت مرعبة، إن هذه الجملة يمكن أن تجذب نوعاً معيناً من العناية / الانتباه "attention"، الذي يمكن أن نطلق عليه عناية / انتباهاً أدبياً : أى اهتمام بالكلمات، وعلاقات كل واحدة بالأخرى، واهتمام، بنوع خاص، بربط الكيفية التي قيلت من خلالها بالطريقة التي قيلت بها. إن كتابة هذه الجملة بهذه الطريقة يعنى أنها تبدو قادرة على أن تعيش وفق فكرة حديثة معينة للقصيدة، وأن تستجيب إلى نوع معين من العناية / الانتباه مرتبط بالأدب؛ فإذا قال لك شخص ما هذه الجملة، فإنك قد تسأل : "ماذا تقصد ؟" ولكن إذا أخذت هذه الجملة بوصفها قصيدة، فإن السؤال لن يصبح السؤال السابق : أى أنك لن تسأل عما يقصد المتكلم أو الكاتب، ولكن سوف تسأل عما تعنى القصيدة ؟ وكيف تشغل هذه اللغة ؟ وماذا تفعل هذه الجملة ؟

فإذا عزلنا السطر الأول، فإن الكلمتين "شيء متطلع" قد يثيران السؤال عما يكون ذلك الشيء، وعن كونه متطلعاً، ويصبح سؤال : "ماذا يكون ذلك الشيء ؟"، إحدى مشكلات الأنطولوجيا (علم الكينونة أو الوجود أو دراسة ما يوجد). ولكن كلمة «شيء»، فى تلك الصيغة : "شيء متطلع"، ليست موضوعاً طبيعياً، ولكنها شيء ما يشبه علاقة

ما أو هيئة ما، الذى لا يبدو موجوداً بالطريقة نفسها التى يوجد بها الحجر أو المنزل. إن الجملة تطرح فكرة البساطة، ولكنها لا تبدو أنها تمارس ما تطرحه، شارحة شيئاً ما عن التعقيدات البغيضة للأنطولوجيا من خلال الالتباسات المحيطة بكلمة "شئ"، ولكن البساطة المجردة للقصيدة، والحقيقة أنها تقف فيما بعد "البساطة"، وكأنها ليست بحاجة أكثر مما طرحت، ربما تعطى بعض المصداقية "credibility" إلى الادعاء المصر على البساطة غير المحتملة. على أية حال، إن عزل الجملة بهذه الطريقة يمكن أن يؤدى إلى نوع من النشاط التأويلى المرتبط بالأدب، إن ذلك النوع من النشاط قد قمت بتنفيذه فى هذا المقام.

ماذا يمكن أن يخبرنا به الفكر - التجارب "thought-experiments" عن الأدب ؟ إنهما يقترحان، فى البداية، أن اللغة عندما تكون معزولة من سياقات أخرى، مفصولة عن أغراض أخرى، فإنها يمكن أن تكون مؤولة بوصفها أدباً (على الرغم من أنها يجب أن تمتلك بعض الخصائص التى تجعلها مستجيبة إلى ذلك التأويل). وإذا كان الأدب لغة لا سياقية "decontextualized"، أى مقطوعة من وظائف وأغراض أخرى، فإنها تصبح، أيضاً، نفسها سياقاً يروج أو يظهر نوعاً خاصاً من العناية / الانتباه ؛ فعلى سبيل المثال، إن القراء يعتنون بالتعقيدات الكامنة، ويبحثون عن المعانى المضمنة، من غير افتراض قول أن الكلام يخبرهم أن يفعلوا شيئاً ما. ولكى تصف الأدب، فإنه ينبغي أن تحلل مجموع الافتراضات والعمليات التأويلية التى قد يستخدمها القراء فى تأويل النصوص.

إن تقليداً أو نزوعاً "convention or disposition" فريداً ملازماً لعملية الاتصال، ظهر من تحليل القصص (بداية بالنوادر الشخصية وانتهاء بالروايات الكاملة)، يهتدى بالاسم البغيض "forbidding name" لـ "المبدأ التعاونى المحمى بإفراط" "hyper-protected cooperative principle"، ولكنه إلى حد ما بسيط فعلياً. إن الاتصال يعتمد على التقليد الأساسى الذى يعنى أن المشاركين فى عملية الاتصال يتعاون الواحد منهم مع الآخر، ولذلك فإن ما يقوله أحد الأشخاص إلى الآخر يمكن أن يكون ملازماً لموضوع الاتصال. فإذا سألتك إن كان "جورج" طالباً جيداً، فإنك تجيب : "إنه منظم عادة"، ومن ثم فأنا أفهم إجابتك من خلال افتراض أنك متعاون، وأنت تقول شيئاً ما ملازماً لسؤالى،

وإذا تدمرت بدلاً من ذلك، فإنك لن تجيب على سؤالى، ومن ثم فإننى قد أستنتج أنك أجبت ضمناً، وأشارت أنه ليس ثمة إيجابية أن تتكلم عن "جورج" بوصفه طالباً، كما أنتى أفترض أنك متعاون ما لم يكن هناك اضطراب واضح لذلك.

والآن يمكن أن تكون السرديات الأدبية "literary narratives" مرئية بوصفها أعضاء فى تصنيف عريض للقصص، أى "نصوص السرد المعروضة أو المتداولة" "narrative display texts". إن المنطوقات التى هى وثيقة الصلة بالمستمعين لا تكمن فى المعلومات التى تنقلها، ولكن فى قدرتها الإخبارية "tellability". وسواء كنت تخبر صديقاً بنادرة ما أو تكتب رواية من أجل أحفادك، فإنك تفعل شيئاً مختلفاً عن النطق بشهادة فى المحكمة : أى أنك تحاول أن تنتج قصة ما سوف تبدو قيمتها إلى مستمعيها، أى أنها سوف تملك نوعاً ما من الفاعلية أو المغزى، وأنها سوف تسلى أو تمنح المتعة. إن ما يجعل الأعمال الأدبية مغايرة عن "نصوص السرد المعروضة أو المتداولة" هو أنها اجتازت عملية اختيار : أى أنها نشرت، وفحصت فحصاً نقدياً، وأعيد طبعها، ولذلك فإن القراء يعالجونها على ثقة بأن الآخرين وجدوها مشيدة بحق، وذات قيمة تستحق هذا الجهد "worth it". فيما يتعلق بالأعمال الأدبية فإن المبدأ التعاونى "محمى بإفراط" "hyper-protected"، ويمكن أن نتحمل الكثير من الظلمات، والأشياء الواضحة التى ليست لها علاقة بالموضوع، من غير أن نفترض أن هذا شئ لا يمكن فهمه. إن القراء يفترضون أن لديهم، بطريقة جوهريّة، هدفاً اتصالياً من خلال تعقيدات لغة الأدب، بدلاً من أن يتخيلوا أن المتكلم أو الكاتب هو وجود غير تعاونى، مثلما يبدو فى سياقات الحديث الأخرى، كما أنهم يناضلون من أجل أن يؤولوا العناصر التى تزدري مبادئ الاتصال الفعال من خلال الاهتمام ببعض ملامح الهدف الاتصالي. إن الأدب يصبح علامة نظامية / مؤسسية "institutional label"، تمنحنا مبرراً لكى نظن أن نتائج محاولتنا القرائية ستكون ذات قيمة تستحق هذا الجهد "worth it"، كما أن الكثير من ملامح الأدب تنبع من ميل القراء إلى أن يعتنوا بالأمور المجهولة، وأن يكتشفوها، وليس أن يسألوا مباشرة : ماذا تعنى بذلك ؟

ربما نستنتج أن الأدب هو فعل كلام أو حدث نصى، يظهر أنواعاً معينة من العناية / الانتباه، إنه يناقض أنواعاً أخرى من أفعال الكلام مثل : نقل المعلومات، أو طرح الأسئلة أو إعطاء الوعود. إن ما يقود، غالباً، القراء أن يعالجوا شيئاً ما

بوصفه أدباً هو أنهم وجدوه فى سياق ما يحققه بوصفه أدباً : أى فى ديوان شعر، أو قسم فى مجلة، فى مكتبة عامة أو مكتبة لبيع الكتب.

ولكن لدينا حيرة أخرى فى هذا المقام. هل ثمة طرق خاصة لتنظيم اللغة التى تخبرنا أن شيئاً ما يكون أدباً ؟ أو هل الحقيقة التى نعرف من خلالها شيئاً ما يكون الأدب تقودنا إلى أن نمنحه نوعاً من العناية / الاهتمام لا نمنحها إلى الجرائد، وأن نجد فيه، بوصفها نتيجة، أنواعاً خاصة من التنظيم والمعانى المضمرة ؟ إن الإجابة يجب أن تكون بكل تأكيد أن كلا الأمرين يحدث : أى أن الموضوع، أحياناً، لديه ملامح تجعله أدباً، ولكن، أحياناً، السياق الأدبى يجعلنا نعالجه بوصفه أدباً، ولكن اللغة المنظمة بشدة لا تجعل، على وجه الضرورة، شيئاً ما أدباً : لا شىء منمط بشدة أكثر من دليل التليفون، كما لا يمكن أن نجعل، فقط، أية قطعة صغيرة من اللغة أدباً من خلال تسميتها بالأدب؛ أى أنتى لا أستطيع أن ألتقط كتابى القديم فى الكيمياء، وأقرأه بوصفه رواية.

إن الأدب ليس مجرد إطار نضع اللغة فيه ؛ أى أن كل جملة لا يمكن أن نجعلها أدباً إذا كتبناها على صفحة ما بوصفها قصيدة، هذا من ناحية أولى، ولكن الأدب ليس مجرد نوع خاص من اللغة؛ لأن الكثير من الأعمال الأدبية لا تعلن اختلافها عن أنواع أخرى من اللغة، إنها توظفها من خلال طرق خاصة بسبب استقبالها بالعناية / الاهتمام الخاص، وهذا من ناحية أخرى.

لدينا، إذن، بنية معقدة هنا، إننا نتعامل مع وجهتين من النظر مختلفتين، تتداخلان وتتقاطعان، ولكنهما لا يقودان إلى التلاؤم فى كل واحد؛ فيمكننا أن نفكر فى الأعمال الأدبية بوصفها لغة ذات خصوصية أو ملامح معينة، كما يمكننا أن نفكر فى الأدب بوصفه إنتاجاً للتقاليد ونوعاً معيناً من العناية / الاهتمام. إن إحدى الوجهتين لا يمكن أن تأتلف مع الأخرى بطريقة ناجحة، ويجب على القارئ أن ينتقل من الأمام إلى الخلف بينهما. ولقد تصدّيت إلى خمس نقاط نظرية دارت حول طبيعة الأدب : فى كل واحدة منها يمكنك أن تبدأ من إحدى الوجهتين، ولكن يجب، فى النهاية، أن تضع فى الحسبان الوجهة الأخرى.

١ - الأدب بوصفه اللغة البارزة :

يقال، عادة، إن "الأدبية" تقع في معظم الأحوال داخل نظام اللغة التي تجعل الأدب متميزاً عن اللغة المستخدمة لأغراض أخرى. إن الأدب يصبح اللغة التي تبرز اللغة نفسها : أى تجعلها غريبة، تلفت انتباهك إليها (انظر ! أنا اللغة !)، ولذلك فإنك لن تستطيع أن تنسى أنك تتعامل مع لغة مشكلة في طرق غريبة؛ فالشعر، على وجه الخصوص، ينظم مستوى الصوت في اللغة لكي يجعله شيئاً ما يوضع في الحسبان. هذه بداية قصيدة : "Inversnaid" لـ "هويكنز" "Gerad Manley Hopkins" :

"This darksome burn, horsback brown,

His rollock highroad roaring down,

In coop and in coomb the fleece of his foam

Flutes and low to the lake falls home.

إن الأنماط اللغوية البارزة، مثل التكرار الإيقاعي فى : (burn.. brown.. rollrock.. road.. roaring) ، بالإضافة إلى المصاحبات اللغوية غير العادية مثل : "rollrock" ، تجعل الأمر واضحاً، وهو أننا نتعامل مع لغة منظمة تجذب الانتباه/ العناية إلى البنيات اللغوية نفسها.

ولكن يبدو، أيضاً، صحيحاً، من خلال حالات كثيرة، أن القراء لا يلاحظون الأنماط اللغوية ما لم يكن شىء ما متحققاً بوصفه أدباً، إنك لن تسمع عندما تقرأ النثر الفصيح. ويكاد يكون الإيقاع فى هذه الجملة، الذى سوف تلقاه، أحد الأشياء التى تذهل أذن القارئ، ولكن إذا ظهرت قافية فجأة، فإنها تجعل الإيقاع شيئاً ما تسمعه. إن القافية، علامة الأدبية المعروفة، تجعلك تلاحظ الإيقاع الذى كان هناك مع جميع الأشياء. وعندما يوضع نص ما فى إطار ما بوصفه أدباً؛ فإننا نكون مستعدين إلى أن نعتنى بالقولبة الصوتية أو أنواع أخرى من التنظيم اللغوى، التى نتجاهلها عموماً.

٢ - الأدب بوصفه اتحاد اللغة :

إن الأدب هو اللغة التي تنتج من خلالها العناصر والمكونات المتعددة للنص علاقة معقدة؛ فعندما أتسلم خطاباً يلتزم إسهاماً لسبب ما مهم، فيمكن أن أجد، على غير المحتمل، أن الصوت يحاكي المعنى، ولكن في الأدب هناك علاقات للتعزيز "reinforcement" أو للتباين والتناقض "contrast and dissonance" بين بنيات المستويات اللغوية المختلفة : أى بين الصوت والمعنى، النظام النحوي وأنماط الفئات الدلالية "thematic patterns". إن القافية، من خلال تقديم كلمتين معاً "suppose / knows"، أنتجت علاقة بين معنهما (كونه "يعرف" "is knowing" بالتعارض مع "الافتراض" "supposing").

ولكن يبدو واضحاً أنه لم تقدم النقطة الأولى ولا النقطة الثانية أو كلاهما معاً تعريفاً للأدب، فليس الأدب جميعه يبرز اللغة كما تقترح النقطة الأولى (فال كثير من الروايات لا تفعل ذلك)، كما أن اللغة المبرزة ليست أدباً بالضرورة. إن عبارات مثل : Peter piper picked a peck of pickled pepers ، يتم النظر إليها نادراً على أنها أدب، على الرغم من أنها تلفت الانتباه إلى نفسها بوصفها لغة، ويتعثر لسانك حين النطق بها. وفي الإعلانات، عادة، ما تكون الوسائل اللغوية بارزة بطريقة صارخة أكثر مما تكون في الأشعار الغنائية، كما أن مستويات البنية المختلفة قد تكون متحدة بطريقة أكثر إلحاحاً. إن "رومان ياكوبسون" "Roman Jakobson"، أحد المنظرين الشهيرين، لم يقتبس سطرًا من الشعر الغنائي بوصفه مثالاً للوظيفة الشعرية للغة، ولكنه اقتبس شعاراً سياسياً من الحملة الانتخابية الرئاسية لـ "إيزنهاور" "Dwight D. (Ike) : Eisenhower" "I like Ike" ومن خلال لعبة الكلمة هنا يصبح كل من المفعول به المحبوب (Ike) والفاعل (I) مغلفاً بفعل الحب (Like) ؛ فمن خلال هذا الإعلان تبدو حتمية الحب لـ (Ike) مدرجة في البنية الرئيسية للغة. ولذلك، فإن العلاقات بين مستويات اللغة المختلفة ليست ملازمة للأدب فقط، ولكن في الأدب تكون أكثر إلحاحاً لكي نبحث ونستثمر العلاقات بين الشكل والمعنى، أو الفئة الدلالية "Theme" والنحو، محاولين أن نفهم الإسهام الذي يقوم به كل عنصر صوب فاعلية المجموع، لكي نكتشف الاتحاد، أو التناغم، أو التوتر، أو التناقض.

إن أطروحات الأدبية، التي تركز على الإبراز أو الاتحاد في اللغة، لا تقدم مقاييس يمكن من خلالها أن نقول : إن "مارتنز" "Martians" يمكن أن يفصل أعمال الأدب من أنواع أخرى من الكتابة. إن مثل هذه الأطروحات، تشبه معظم الادعاءات حول طبيعة الأدب، توظف الانتباه / الالتفات القاصد إلى أشكال معينة للأدب التي تزعم أنها رئيسية، ولكي تدرس شيئاً ما بوصفه أدباً، فإن هذا الطرح يخبرنا أن ننظر في الغالب إلى النظام في لغته، وليس أن نقرأه بوصفه التعبير عن نفسية كاتبه، أو بوصفه الانعكاس للمجتمع الذي أنتجه.

٣ - الأدب بوصفه خيالاً :

إن ما يجعل القراء يعتنون بالأدب، بطريقة مختلفة، يعود إلى سبب واحد، وهو أن منطوقاته لديها علاقة خاصة بالعالم، هذه العلاقة نطلق عليها "خيالية". إن العمل الأدبي هو حدث لغوي يطرح عالماً خيالياً يشمل المتكلم، والعوامل، والأحداث، والجمهور المضمن، ذلك الجمهور الذي يتشكل من خلال تصميمات العمل حول ما يجب أن يكون مشروحاً، وما يفترض أن يعرفه الجمهور. إن الأعمال الأدبية تشير إلى الخيال وليس إلى الشخصيات التاريخية (Emma Bovary , Huckleberry Finn) ، ولكن التخيل ليس محدوداً بالشخصيات والأحداث. إن الإشاريات "Deictics" كما يطلقون عليها، هي تلك الملامح المتلائمة للغة التي ترتبط بحال النطق مثل الضمائر (أنا، أنت) (I, you) أو ظروف الزمان والمكان (هنا، هناك، الآن، هكذا، أمس، غداً) (here, there, now, then, yesterday, tomorrow)، توظف في طرق خاصة في الأدب. إن كلمة (الآن) (now) في قصيدة ما مثل : (now.. gathering swallows twitter in the skies) لا تشير إلى اللحظة التي كتب فيها الشاعر، أولاً، تلك الكلمة، أو إلى لحظة النشر الأولى، ولكن إلى زمن في القصيدة، أي في العالم المتخيل لأحداثها ، وكذلك ضمير المتكلم (أنا) (I) الذي ظهر في قصيدة من الشعر الغنائي، مثل قصيدة "وردزورث" "Wordsworth" (I wandered lonely as a cloud..)، هو، أيضاً، خيالي. إنه يشير إلى المتكلم في القصيدة، الذي قد يكون مختلفاً تماماً عن ذلك الشخص المتعين : "وليم وردزورث" الذي كتب القصيدة (ربما يكون هناك اتصال قوي جداً بين ما يحدث

للمتكلم أو الراوى فى القصيدة وما حدث لـ "وردزورث" فى لحظة ما من حياته، ولكن القصيدة المكتوبة بقلم رجل عجوز قد تمتلك متحدثاً شاباً والعكس صحيح، كما أن رواة القصص والشخصيات التى تقول (أنا) (١) بوصفهم يسردون القصة، قد يملكون تجارب ، ويصدرون أحكاماً تختلف تماماً عن تلك التجارب والأحكام الخاصة بمؤلفى الروايات).

إن علاقة ما يقوله المتكلم بما يفكر فيه الكتاب فى الخطاب الخيالى "fiction" تصبح دائماً موضوعاً للتأويل، ولذلك فإنها العلاقة بين الأحداث المروية والمواقف فى العالم. إن الخطاب غير الخيالى "non-fictional discourse" ، عادة، ما يكون راسخاً فى سياق يخبرك كيف تتعامل معه، مثل : كتيب تعليمات، تقرير لجريدة يومية، خطاب من مؤسسة خيرية، بيد أن سياق الخيال، بطريقة واضحة، يترك السؤال عما يدور حوله الخيال مفتوحاً حقاً. إن المرجعية "reference" إلى العالم ليست خاصية كبيرة جداً فى الأعمال الأدبية بوصفها معطى خيالياً بالنسبة إلى التأويل؛ فإذا أخبرت صديقاً بـ "قابلنى على العشاء فى قهوة هارد روك" "Hard Rock Café" فى تمام الثامنة غداً، فإنه سوف يأخذ ذلك بوصفه دعوة خاصة، كما أنها تحقق مرجعيات مكانية وزمانية من سياق المنطوق (غداً يعنى ١٤ يناير ١٩٩٨ ، الثامنة تعنى الثامنة مساءً طبقاً للتوقيت الشرقى بالولايات المتحدة الأمريكية)، ولكن عندما يكتب الشاعر "بن جونسون" "Ben Jonson" قصيدة : "داعياً صديقاً على العشاء" "inviting a friend to supper" ، فإن خيالية "fictionality" هذا العمل تجعل علاقته بالعالم موضوعاً للتأويل؛ أى أن السياق فى الرسالة سياقاً أدبياً، ويجب أن نقرر حين نتعامل معها إن كانت القصيدة فى المقام الأول توصيفاً لاتجاهات المتكلم الخيالى، أو إجمالاً لما مضى فى الحياة، أو اقتراحاً بأن الصداقة والذات البسيطة شىء فى غاية الأهمية للسعادة الإنسانية.

إن تأويل "هاملت" "Hamlet" يصبح موضوعاً بين أشياء أخرى لتقرير إن كان ينبغي أن نقرأها بوصفها موضوعاً يتحدث أو يقول شيئاً عن مشكلات أمراء الدينيمارك "Danish Princes" ، أو معضلات الرجال، "dilemmas of men" ، المتعلقة بالتحولات فى مفهوم الذات "The Self" فى تجربة النهضة، أو العلاقات بين الرجال وأمهاتهم على العموم، أو الكيفية التى تؤثر من خلالها التمثيلات "representations"

(متضمنة التمثيلات الأدبية) في مشكلة فهم تجربتنا. والحقيقة أن ثمة إشارات إلى الدينيمارك في المسرحية، هذا لا يعنى أنك تقرأها بوصفها موضوعاً يتحدث عن الدينيمارك بالضرورة. إن ذلك يكون قراراً تأويلياً؛ فيمكننا أن نربط "هاملت" بالعالم من خلال طرق مختلفة عند مستويات عديدة مختلفة أيضاً. إن خيالية الأدب تفصل اللغة من سياقات أخرى قد تكون مستخدمة فيها، ويترك علاقة العمل بالعالم مفتوحة للتأويل.

٤ - الأدب بوصفه موضوعاً إستائيقياً :

إن ملامح الأدب التي نوقشت إلى الآن - مثل : المستويات التكميلية / الإضافية "Supplementary" للنظام اللغوي، والاتصال عن السياقات العملية للنطق، والعلاقة الخيالية بالعالم - ربما تكون مجموعة تحت مدخل عام للوظيفة الإستائيقية / الجمالية للغة. إن الإستائيقا، تاريخياً، ذات شهرة واسعة في نظرية الفن، كما أنها شملت جدالات حول إن كان الجمال "beauty" خاصية موضوعية في الأعمال الفنية، أو استجابة شخصية لمن ينظرون إليها، وأيضاً حول علاقة الجميل "beautiful" بالحق والخير.

وتعد الإستائيقا عند إيمانويل كانت "Immanuel Kant"، المنظر الأساسي للإستائيقا الغربية الحديثة، جوهر المحاولة لعبور الهوة بين العالم المادى والعالم الروحى، بين عالم القوى والمخاطر "magnitudes" وعالم المفاهيم. إن الموضوعات الإستائيقية / الجمالية، مثل : الرسم والأعمال الأدبية التي تجمع بين الشكل الحسى (الألوان / الأصوات) والمحتوى الروحى (الأفكار)، تشرح الإمكانية لتوافق المادى والروحى معاً. إن أى عمل أدبى هو موضوع جمالى؛ لأنه يشغل القراء بتأمل الصلة المتبادلة بين الشكل والمحتوى، بالإضافة إلى وظائف اتصالية أخرى موضوعية بين قوسين أو معلقة مبدئياً.

إن الموضوعات الإستائيقية / الجمالية لديها "قصدية بدون غرض" "Purposiveness Without Purpose" بالنسبة لـ "كانت" ومنظرين آخرين. إن هناك قصدية

إلى تشييداتها؛ أى أنها مؤلفة لكي تعمل الأجزاء معاً تجاه نهاية ما، ولكن النهاية هي العمل الفنى نفسه، هي المتعة فى العمل، أو المتعة المنتجة من خلال العمل، وليست غرضاً ما خارجياً. إن هذا يعنى، بطريقة عملية، أن نتأمل نصاً ما بوصفه أدباً، ينبغي أن نسأل عن المشاركة لأجزائه بقصد المجموع قاطبة، ولكن لا نتناول العمل بوصفه مخصصاً أساساً لإنجاز غرض ما يخبرنا أو يقنعنا؛ فعندما أقول إن القصص منطوقات لديها صلة بقدرتها الإخبارية "tellability"، فإن هذا لا يعنى شيئاً سوى أن ثمة قصدية للقصص (أى خصائص يمكن أن تجعلها قصص جيدة)، ولكن هذا لا يمكن أن يكون مرتبطاً بغرض ما خارجي، وهكذا فإننى أسجل الغرض الإستطائقي، الخصوصية الفعالة للقصص وحتى فى القصص غير الأدبية. إن قصة ما جيدة هي ما يمكن أن تحكى "tellable"، وأن تذهل القراء أو المستمعين بوصفها ذات قيمة "worth it"، إنها قد تسلى أو تعلم أو تحرض، ويمكن أن يكون لديها مجال للتأثيرات "rang of effects"، ولكنك لن تستطيع أن تعرف القصص الجيدة على العموم بوصفها قصصاً تحقق واحداً من هذه الأشياء.

٥ - الأدب بوصفه تشييداً متناصاً أو منعكساً على ذاته :

أشار المنظرون المحدثون إلى أن الأعمال (الأدبية) منسوخة أو محررة بكاملها من أعمال أخرى؛ أى يمكن صناعتها من خلال أعمال سابقة تشريتها، وتكررها، وتتحداه، وتحولها. هذا التصور يستهدى بالفكرة التى يطلق عليها "التناص" "Intertextuality" أحياناً. إن أى عمل يوجد بين أو مع نصوص أخرى من خلال علاقاته بهذه النصوص، ولكي نقرأ شيئاً ما بوصفه أدباً يعنى أن نتأمله بوصفه حدثاً لغوياً يأخذ معنى من خلال علاقة بخطابات أخرى؛ فعلى سبيل المثال، فإن أى شيء بوصفه قصيدة يسعى للإفادة من الإمكانيات الموجودة فى قصائد سابقة، أو بوصفه رواية تقدم مرحلة ما، وتتنقد البلاغة السياسية "political rhetoric" فى زمنها. إن سوناتا "شكسبير": "عيون سيدتى لا تماثل شيئاً سوى الشمس" "My mistress eyes are nothing like the sun"، تشربت الاستعارات المستخدمة فى شعر الحب التقليدي، وتكررها "But no such roses see I in her cheeks"، مثل طريقة الإشادة بامرأة ما، "عندما تمشي، وتنوس على

الأرض "when she walks, treads on the ground" ، إن القصيدة تأخذ معنى من خلال علاقة بالتقاليد التي تجعل المعنى ممكننا .

والآن، بما أنه يمكن أن نقرأ قصيدة ما بوصفها أدباً يعنى أن تربطها بقصائد أخرى، وأن تقارن وتقابل الطريقة التي تجعلها مفهومة بما تفعله طرق أخرى، فإنه يصبح ممكناً أن نقرأ القصائد عند مستوى ما من جهة الشعر نفسه. إنها تصبح قرينة الصلة بعمليات التخيل الشعري "poetic imagination" ، والتأويل الشعري "poetic interpretation" . في هذا السياق نلتقي بفكرة أخرى ذات أهمية في النظرية الحديثة؛ أي بفكرة "الانعكاس الذاتي" "self-reflexivity" للأدب. إن الروايات تصبح في مستوى ما روايات من جميع الجهات، من جهة المشكلات، ومن جهة إمكانيات التشكيل الممثل والمعطى "representing and giving shape" ، أو إمكانيات المعنى الخاص بالتجربة، ولذلك يمكن أن نقرأ "مدام بوفاري" "Madame Bovary" بوصفها اكتشافاً للعلاقات بين الحياة الحقيقية لـ "مدام بوفاري"، والطريقة التي تجعل كلاً من الروايات الرومانسية التي قرأتها وروايات "فلوبيير" "Flaubert" الخاصة تجربة مفهومة. ويستطيع المرء، دائماً، أن يسأل قصة ما أو قصيدة ما عن الكيفية التي تربط ما نقوله ضمناً من جهة ما يكون مفهوماً بالطريقة نفسها التي تسلكها لتجعلها شيئاً يمكن فهمه وإدراكه.

إن الأدب ممارسة يحاول الكتاب من خلالها أن يرتقوا به أو يجددوه، وهكذا يصبح الأدب دائماً تأملاً ضمناً على الأدب نفسه، ولكن مرة ثانية نجد شيئاً ما يمكن أن نقوله حول الأشكال الأخرى : إن الشعارات السياسية الملصقة "bumper stickers" ، مثل القصائد، قد يعتمد معناها على شعارات سياسية سابقة، مثل : "Nuke a Whale for Jesus" (شعار يتهم على الذين يدعون إلى السلام) لا يمكن فهم معناها بدون :

("No Nukes", "Save a Whale", and "Jesus Saves")

والمرء قد يقول - بطريقة أكيدة - إن : "Nuke a Whale for Jesus" ، هي شيء يدور حقاً حول الشعارات السياسية الملصقة. إن التناص والانعكاس الذاتي للأدب ليسا ملمحين محددين بطريقة نهائية، ولكنهما شكلين بارزين لاستخدام اللغة، وتساؤلات حول "التمثيل" "representation" التي قد تكون ملحوظة أيضاً في مكان آخر.

في كل حالة من الحالات الخمس نواجه البنية التي طرحتها سلفاً؛ أي أننا نتعامل مع ما يمكن أن يكون مصوراً بوصفه خصوصيات للأعمال الأدبية، أو ملامح تميزها بوصفها أدباً، ولكن بالإضافة إلى ما يمكن رؤيته بوصفه النتائج لنوع خاص من العناية / الاهتمام، ولوظيفة نقرها للغة من خلال تأملها بوصفها أدباً. ويبدو أنه ليس ثمة منظور يمكن أن يحتوى "englobe" الآخر، ليصبح منظوراً شمولياً. إن خصوصيات الأدب لا يمكن أن تكون منقوصة بالنسبة للخصوصيات الموضوعية، أو بالنسبة لنتائج طرق اللغة المتشكلة. ويبدو أن ثمة سبباً رئيسياً؛ لهذا ظهر القليل منه عند طرح قضية الفكر - التجارب في بداية هذا الفصل. إن اللغة تقاوم الإطارات التي تفرضها عليها، ويبدو شاقاً أن نجعل بيت الشعر : "We dance round in a ring" يفضى إلى ورقة حظ داخل كعكة أو نجعل عبارة : "Stir vigorously" تفضى إلى قصيدة تحدث هزة بالنفس "stirring poem" ؛ فعندما نعالج شيئاً ما بوصفه أدباً، ونبحث عن القولية أو التشكيل والانسجام "pattern and coherence" فإن ثمة مقاومة في اللغة يجب أن نشغل عليها ومعها في آنٍ. إن أدبية الأدب، بطريقة نهائية، قد تقع في التوتر لعملية التفاعل بين المادة اللغوية وتوقعات القراء المؤلف لما يكون أدباً، ولكن أقول هذا مع الحرص على شيء آخر تعلمناه من حالاتنا الخمس، وهو أن كل خاصية متحققة بوصفها ملمحاً مهماً للأدب لا تنتهي إلى كونها ملمحاً محدداً؛ لأنه يمكن أن يكون موجوداً عند اشتغال استخدامات أخرى للغة.

لم أبدأ هذا الفصل بالإشارة إلى أن النظرية الأدبية في الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن لم تركز على الاختلاف بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية. إن ما فعله المنظرون يمكن أن يكون تأملاً للأدب بوصفه مقولة تاريخية وأيديولوجية، وتأملاً للوظائف الاجتماعية والسياسية لشيء ما يطلق عليه "الأدب" الذي يؤديها كما يظن. لقد ظهر الأدب في بريطانيا في القرن التاسع عشر بوصفه فكرة مهمة للغاية، ونوعاً خاصاً من الكتابة يوكل إليه وظائف متعددة؛ فلقد أصبح موضوعاً للتوجيه في مستعمرات الإمبراطورية البريطانية، وكان موكولاً إليه بأن يؤدي إلى السكان الأصليين تقديراً لبريطانيا العظمى، وربطهم بها بوصفهم مشاركين عظماء في مغامرة التحضر التاريخية، وفي الوطن ربما يقاوم الأنانية والمادية المروجة من خلال الاقتصاد

الرأسمالي الجديد، مقدماً إلى الطبقات المتوسطة والأرستقراطية قيماً مغايرة، ومؤدياً إلى العمال مصلحة مرتبهة في الثقافة التي استنزلتهم إلى وضع ثانوى مادياً، إنه - في وقت واحد - قد يعلم التقدير الخالي من الغرض، ويقدم معنى للعظمة القومية، ويخلق شعور الأخوة والتعاطف بين الطبقات، وأخيراً يوظف بوصفه استبدالاً للدين الذي لم يعد قادراً على أن يحافظ على تماسك المجتمع.

إن أى مجموع من النصوص يمكن أن يفعل كل ذلك ربما يكون شيئاً غريباً جداً. إذن ما الأدب الذي يرى أنه يفعل كل هذا ؟ شيء واحد يمكن أن يكون حاسماً هو بنية خاصة لـ "النمذجة" "exemplarity" في اشتغال الأدب. إن عملاً أدبياً، مثل هاملت، هو القصة لشخصية خيالية على وجه الخصوص؛ أى أنه يعرض نفسه بوصفه نموذجاً من جهة ما (فلماذا تقرأه كذلك) ، ولكنه في الوقت نفسه يميل إلى أن يحدد المدى أو المجال لتلك النمذجة ، ومن ثم الدعة التي تقضى بالقراء والنقاد إلى الكلام عن "شمولية" "universality" الأدب. هكذا تصبح بنية الأعمال الأدبية أسهل حين نتناولها بوصفها تخبرنا عن "الشرط الإنساني" "the human condition" على العموم، من أن نخصها بما تصفه أو توضحه من مقولات أضيق. هل "هاملت" تدور حول أمراء أو رجال عصر النهضة، أو التأمل النفسى للشباب، أو الناس الذين مات أبائهم في ظروف غامضة ؟ وبما أن جميع الإجابات تبدو غير كافية أو غير مرضية، فإنه يكون أيسر بالنسبة للقراء ألا يجيبوا، أو هكذا يقبل القراء، ضمناً، إمكانية الشمولية. إن الروايات والقصائد والمسرحيات تميل إلى أن تكتشف ما يكون مثلاً في ذاته من خلال خصوصياتها، وفي الوقت نفسه تدعو القراء جميعاً إلى أن يصبحوا منشغلين بالصعوبات والأفكار التي يطرحها رواتها وشخصياتها.

ولكن الاتحاد لتقديم الشمولية ومخاطبة كل هؤلاء الذين يمكن أن يقرأوا اللغة لديه وظيفة قومية قوية. إن "بيندكت أندرسون" "Benedict Anderson"، يناقش في عمل للتاريخ السياسى الذى أصبح مؤثراً بوصفه نظرية : "الجماعات المتخيلة" ، تأملات في أصل وانتشار القومية "Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism"، أن الأعمال الأدبية - الروايات على وجه الخصوص - ساعدت على أن تخلق الجماعات القومية من خلال افتراضها لها، كما أنها تتأشد مجتمعاً عريضاً من القراء ، محدداً

من خلال مبدأ مفتوح يتوجه إلى كل من يمكنه قراءة اللغة. ويرى "أندرسون" أن "القصص الخيالي" "Fiction" يتغلغل تماماً - وبطريقة مستمرة - داخل الواقع ، خالقاً ثقة يمكن ملاحظتها للجماعة داخل المجتمع الغفل "anonymity"، التي تصبح السمة المميزة للأمم الحديثة. إن تقديم الشخصيات، والمتحدثين، والحبكات، والموضوعات "themes" في الأدب الإنجليزي بوصفه شاملاً بطريقة ممكنة يعنى أن تروج لفضاء مجتمع متخيل محدد ، أيضاً، إلى الموالين في المستعمرات البريطانية، على سبيل المثال، الذين هم مدعون إلى التطلع إليه. وكلما ازداد التشديد على الشمولية في الأدب ازدادت الوظيفة القومية : إن زعم الشمولية في النظر إلى العالم المقدم من خلال ما طرحه "جان أوستن" "Jane Austen" جعل إنجلترا تحتل مكاناً مهماً جداً في الحقيقة، وموقعاً لمعايير النوق والسلوك، والأكثر أهمية، موقعاً للتنظيرات الأخلاقية "the moral scenarios" والظروف الاجتماعية التي تتحقق المشكلات الأخلاقية فيها ، كما تتشكل الكيانات الشخصية "personalities" فيها.

إن الأدب كان منظوراً إليه بوصفه نوعاً خاصاً من الكتابة، التي يمكن أن تمدنا ليس فقط الطبقات الدنيا، ولكن، أيضاً، الطبقات الأرستقراطية والمتوسطة كما ناقشنا ذلك أعلاه. هذه النظرة إلى الأدب ، بوصفه موضوعاً إستراتيجياً ، يجعلنا أناساً صالحين، مرتبطة بفكرة معينة لـ "الذات" ومرتبطة بما أطلق عليه المنظرون "الذات المتحررة" "the liberal subject" ؛ أى الفرد المحدد ليس عن طريق موقفه الاجتماعي واهتماماته ، ولكن عن طريق الذاتية الفردية "individual subjectivity" (العقلية والأخلاقية) المدركة بوصفها ذاتاً حرة من المحددات الاجتماعية بطريقة جوهرية. إن الموضوع الإستراتيجي، المقطوع من الأغراض العملية الذي يجلب أنواعاً خاصة من التأمل والتماثلات "identifications" يساعدنا أن نصبح نواتاً متحررة من خلال الممارسة الحرة والخالية من الغرض للملكة التخيلية التي تجمع التعرف والحكم في علاقة صحيحة. هذا ما يفعله الأدب ، والطرح يشتغل من خلال تأمل جرىء للتعقيدات بدون اندفاع إلى الحكم ، شاغلاً العقل بالاشتراك في القضايا الأخلاقية، ويستميل القراء إلى أن يفحصوا السلوك (شاملاً سلوكهم الخاص) بوصفهم غرباء عن الروايات

أو قراء لها. إن الأدب يروج لفكرة "اللاغرضية" "disinterestedness"، ويعلم الحساسية والتميزات الجيدة، وينتج التماثلات "identifications"، بين الرجل والمرأة في شروط أخرى، وهكذا يروج لشعور الأخوة والتعاطف. في عام ١٨٦٠، ذكر أحد المثقفين :

"على عكس ما يطرح قادة الفكر في قضية الجنس (البشرى) من أفكار ومنطوقات، فإن قلوبنا تخفق طبقاً للمشاعر الإنسانية العامة، ونكتشف أنه ليس ثمة اختلافات في الطبقة أو الجماعة، أو أن ما يؤمن به الإنسان يستطيع أن يحطم قوة الشيطان لكي يعيذ ويعلم، كما نكتشف أن فوق الدخان والسجن، والضحيج والجيشان لعناية الحياة الأدنى الخاصة بالإنسان، وأخيراً العمل والجدل، هناك منطقة مضيئة وهابئة الحقيقة؛ حيث إن الجميع ربما يتقابلون ويتكلمون ويصبحون على قدم وساق واحدة."

وليس غريباً أن تنتقد المناقشات النظرية الحديثة هذا المفهوم للأدب، وركزت في الغالب على التباسات المعنى "mystification" التي تنشأ من العمال عن ظرفهم البائس من خلال تقديم السبيل لهم للوصول إلى تلك "المنطقة الأعلى" "higher region"؛ أي من خلال طرح بعض الروايات للعمال لكي تقيهم من الاستسلام إلى بعض الحواجز، على حد ما طرح "تيري إيجلتون" "Terry Eagleton"، ولكن حين نكتشف الادعاءات حول ما يفعله الأدب، وحول الكيفية التي يشتغل من خلالها بوصفه ممارسة اجتماعية، فإننا نجد جدالات يصبح توافقها صعباً للغاية.

لقد أعطى الأدب وظائف متعارضة تماماً؛ فهل الأدب أداة أيديولوجية: أي مجموعة من القصص تغري القراء بقبول التراتبات الهرمكية "hierarchical arrangements" للمجتمع؟ إذا افترضت القصص جدلاً أن النساء يجب أن يجنوا سعائتهن في الزواج مطلقاً، وإذا تقبلت النساء التقسيمات الطبقية بوصفها تقسيمات طبيعية، وتكتشف كيف تتزوج الخادمة العفيفة سيدياً، فإنهم يعملون لكي يجعلوا الترتيبات التاريخية الطارئة مشروعة. أو هل الأدب هو المكان الذي تصبح الأيديولوجيا معروضة ومعلنة فيه بوصفها شيئاً ما

يمكن أن يكون معترضاً عليه ؟ إن الأدب يمثل "represents" ، على سبيل المثال، من خلال طريقة حادة النشاط ومؤثرة في النفس إمكانياً، المجال الضيق للخيارات المقدمة إلى النساء تاريخياً، ويشيد، من خلال جعل هذا مرئياً، الإمكانية لعدم التسليم بهذا الأمر جديلاً. إن كلا الادعائين يمكن أن يوهم بأنه معقول بدقة وإحكام؛ أي أن الأدب يمكن أن يكون ناقلاً للأيديولوجيا، ويمكن أن يكون أداة لتعطيلها. في هذا السياق، نجد، أيضاً، تقلباً مركباً بين "الخصوصيات" "properties" الممكنة للأدب، والاهتمام / العناية التي تكشف عن تلك الخصوصية.

ونواجه، أيضاً، ادعاءات متناقضة تدور حول علاقة الأدب بالفعل "Action"؛ فلقد ذكر المنظرون أن الأدب يشجع على قراءة وتأمل فريد بوصفها الطريقة لربطه بالعالم، وهكذا يقاوم الأدب النشاطات الاجتماعية والسياسية التي قد تنتج التغيير. وفي أفضل الأحوال يشجع الأدب على الانفصال أو تقدير الالتباس، وفي أسوأ الأحوال يشجع على الانخدال وتصديق ما يكون، ولكن في جانب آخر قد ينظر إلى الأدب تاريخياً بوصفه خطراً؛ أي أنه يروج لفعل مساعلة السلطة والترتيبات الاجتماعية. إن "أفلاطون" منع الشعراء من جمهوريته الفاضلة ؛ لأنهم قد يصنعون ضرراً، ولأن الروايات أقر لها طويلاً بالكفاءة في جعل الناس غير راضين عن الحيوانات التي ورثوها، ومتشوقين إلى شيء ما جديد : سواء كانت الحياة في المدن الكبرى، أو الرومانسية، أو الثورة؛ فمن خلال ترويع التماثل من ناحية تقسيمات الطبقة، وخطاب الذكر والمؤنث (الجنوسة) "Gender" ، والعرق "race"، والأمة، والعصر، فإن الكتب قد تروج لمشاعر التعاطف والأخوة التي تعوق التطرف، ولكنها قد تنتج أيضاً شعوراً حاداً بالظلم الذي يجعل التطرف المستفحل ممكناً. إن الأعمال الأدبية مشهود لها بالكفاءة في إنتاج التغيير تاريخياً : إن كتاب "هاريت بيتشر ستو" "Harriet Beecher Stow" "عشة العم توم" "Uncle Tom's Cabin" كان من أكثر الكتب رواجاً في وقته، وساعد على خلق تحولاً قوياً ضد فكرة العبودية التي جعلت الحرب الأهلية الأمريكية ممكنة .

أعود في الفصل السابع إلى مشكلة التماثل ومؤثراتها، ولكن ما الدور الذي يلعبه التماثل مع الشخصيات الأدبية والساردين ؟ ينبغي علينا في الوقت الحاضر أن نلاحظ - في معظم الأحوال - التباس واختلاف الأدب بوصفه نظاماً مؤسساً على الإمكانية

لقول أى شىء يمكنك أن تتخيله. إن هذا يصبح شيئاً مركزياً بالنسبة إلى ما يكون الأدب؛ أى بالنسبة إلى أى معتقد "orthodoxy" أى دين، أى قيمة، فإن عملاً أدبياً يمكن أن يستخف به، وأن يعارضه، وأن يتخيل بعضاً من القصص الخيالية المختلفة والمهولة، بداية بروايات الماركيز "دى ساد" The Marquis de Sade التى بحثت لكى تكتشف ما قد يحدث فى عالم ما من حيث إن فعلاً نتج من طبيعة مدركة بوصفها اشتهاً غير محجور عليه، إلى كتاب "سلمان رشدى" : "آيات شيطانية" "The Satanic Verses" الذى سبب إساءة كبيرة جداً لاستخدامه الأسماء والموضوعات / المكررات (motifs) المقدسة فى سياق الهجاء والمحاكاة التهكمية الساخرة. إن الأدب كان الإمكانية لمجاوزة ما كان مفكراً ومكتوباً سلفاً بطريقة خيالية ؛ فبالنسبة لأى شىء يمكن أن يكون مفهوماً، فإن الأدب قد يجعله بلا معنى "nonsense" ، وقد يتجاوزه ويتخطاه، وقد يحوله نوعاً ما بطرح التساؤل عن صحته أو شرعيته وكفايته.

كان الأدب نشاط النخبة المثقفة، وكان يطلق عليه، أحياناً، "القاعدة الثقافية" "Cultural Capital" ؛ أى أن معرفة الأدب تمنحك مصلحة مرتبهة بالثقافة التى قد تنتج ربحاً من خلال طرق متعددة، وتعينك على أن تتوافق مع هؤلاء الناس الذين ينتمون إلى وضع اجتماعى أعلى، ولكن الأدب لا يمكن أن يكون منقوصاً إلى تلك الوظيفة الاجتماعية المحافظة ؛ أى أنه نادراً ما يكون متعهداً بتقديم "القيم العائلية" "family values" ، ولكنه يصنع جميع أصناف الآثام المضللة، من عصيان إبليس للرب فى "الفريوس المفقود" "Paradis Lost" لـ "ميلتون" "Milton" إلى "راسكولنيكوف" "Raskolnikov" قاتل المرأة فى "الجريمة والعقاب" "Crime and punishment" لـ "دوستوفسكى" "Dostoevski" ؛ إنه يشجع على مقاومة للقيم الرأسمالية ولعمليات "practicalities" الكسب والإنفاق ؛ فالأدب هو صخب وضجيج الثقافة، كما أنه أيضاً معلوماتها، وهو قوة منظومية، كما أنه أيضاً قاعدة ثقافية ؛ لأنه كتابة تستلزم قراءة، ويشغل القراء بالاشتراك فى مشكلات المعنى.

إن الأدب نظام متناقض ظاهرياً ؛ فلكى تخلق أدباً يمكن أن تكتب طبقاً للصيغ الموجودة، أى تنتج شيئاً ما يشابه سوناتا "sonnet" ، أو يتبع التقاليد الخاصة بالرواية، ولكنه أيضاً يمكن أن يزدري تلك التقاليد، وأن يتجاوزها ويتخطاها. إن الأدب نظام

يعيش من خلال كشف وانتقاد حدوده الخاصة عن طريق اختبار ما سوف يحدث لو يكتب المرء بطريقة مختلفة، ولذلك فإن الأدب له الشهرة في المتعارف عليه من جميع الوجوه - كلمة "Moon" تشترك في القافية مع كلمة "June" و "Swoon" ، العذارى جميلات "maidens are fair" ، الفوارس شجعان "knights are bold" - وفي الوقت نفسه له الشهرة في الممزق من جميع الوجوه ؛ حيث إن القراء يجب عليهم أن يخلقوا أى معنى على الإطلاق، مثلما يكون في جمل مثل هذه من "Finnegans wake" لـ "جيمس جويس" "James Joyce" :

"Eins within a space and a wearywide space it was er wohnded a Mookse".

إن سؤال : "ما الأدب ؟" ينهض، كما اقترحت من قبل، ليس بسبب الناس المهمومة بأنهم قد يفهمون خطأ رواية للتاريخ، أو رسالة في كعكة الحظ لقصيدة ما، ولكن بسبب النقاد والمنظرين الذين يأملون، من خلال طرح سؤال : ماذا يكون الأدب ؟ أن يروجوا لما يتوجهون إليه من المناهج النقدية التي تكون أكثر ملاءمة، وأن يصرفوا الأذهان عن تلك المناهج التي تتجاهل جوانب الأدب الأكثر جوهرية وتميزاً.

ويكتسب سؤال "ما الأدب ؟" في سياق النظرية الحديثة، أهمية بالغة ؛ لأن النظرية أبرزت - بطريقة خاصة - أدبية النصوص في جميع أنواعها، فلكي نتأمل الأدبية فيمكن أن نضع في حساباتنا أنها نرائع أو وسائل لتحليل تلك الخطابات، لممارسات القراءة المستخرجة عن طريق الأدب، أى تعلق الإصرار على الفهم المباشر، وتأمل تضمينات وسائر التعبيرات ، والعناية التي يُصنع من خلالها المعنى واللذة المنتجة.

المراجع

- حول الفهم التاريخي راجع :

- W. B. Gallie, *Philosophy and The Historical Understanding* (London : Chatto, 1964), 65-71.
- John M. Ellis, *The Theory of Literary criticism : A Logical Analysis* (Berkely and Los Angeles : University of California Press, 1974), 37-42.

- حول المبدأ التعاوني المحمي بإفراط راجع :

- Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Disocurse* (Bloomington : Indiana University Press, 1977), 38-78.
- Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", *Language in Literature* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1987), 70.
- Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, Part 1, Section 15.

- حول التناص راجع :

- Roland Barthes, *S/Z* (New York : Farrar Strauss, 1984), 10-12, 20-2, and Harold Bloom, *Poetry and Repression* (New Haven : Yale University Press, 1976), 2-3.
- Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on The Origin and Spread of Nationalism* (London : Verso, 1983), 40.
- ARTICLE of 1860 : H. Richardson, "On the use of English Classical Literature in the Work of Education", Quoted in Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932* (Oxford : Clarendon, 1987), 66.
- Terry Eagleton, *Literary Theory : An Introduction* (Oxford : Blackwell, 1983), 25.

- حول القاعدة الثقافية :

- John Guillory, *Cultural Capital : The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago : University of Chicago Press, 1993).

- قراءات إضافية :

- Paul Hernadi, ed., *What is Literature ?* (Bloomington : Indiana University Press, 1977).

عرض متسع وتمثيلي لقضية ما الأدب .

- Mary Louis Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington : Indiana University Press, 1977).

يقدم مناقشة تقف ضد تصور الأدب بوصفه نوعاً خاصاً للغة .

- Barbara Hermstein Smith, *On The Margins of Discourse : On The Relation of Language to Literature* (Chicago : University of Chicago Press, 1979).

يقدم معالجة للأعمال الأدبية بوصفها محاكاة خيالية لأفعال الكلام الفعلية أو الحقيقة .

- Terry Eagleton, *Literary Theory*, 1-53.

ويتناقش فكرة الأدب على وجه العموم ، والدراسات الأدبية في القرن التاسع عشر في بريطانيا .

- Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London : Routledge, 1991) 1-61.

يقدم فحصاً شاملاً ومفيداً للمفاهيم التقليدية للأدب .

- Jacques Derrida, "This Strange Institution Called Literature", ed. Derek Attridge, *Acts of Literature* (New York : Routledge, 1992), 33-75.

الفصل الثالث

الأدب والدراسات الثقافية

يكتب أساتذة اللغة الفرنسية كتباً حول السجائر أو تسلط فكرة البدانة "fat" على عقل الأمريكيين ، ويحلل المتخصصون في أدب "شكسبير" فكرة "التخنث" "bisexuality" ، ويتناول خبراء الواقعية "realism" مسلسل "القتلة" . ماذا يحدث إذن ؟

إن ما يحدث في هذا السياق هو "الدراسات الثقافية" "Cultural Studies" ، ذلك النشاط الرئيسى للعلوم الإنسانية "humanities" فى التسعينيات من القرن العشرين ؛ فلقد انصرف بعض أساتذة الأدب من "ميلتون" "Milton" إلى "مادونا" "Madonna" ، ومن "شكسبير" إلى المسلسلات التليفزيونية التى تعالج مشاكل الحياة المنزلية والعائلية "soap operas" مقلعين عن دراسة الأدب تماماً ؛ فكيف يرتبط هذا بالنظرية الأدبية ؟

لقد أغنت وأنعشت النظرية دراسة الأعمال الأدبية بطريقة هائلة ، ولكن - كما أشرت فى الفصل الأول - النظرية ليست نظرية الأدب . وإن كان واجباً عليك أن تقول نظرية ماذا ؟ فإن الإجابة يمكن أن تكون شيئاً ما مثل "الممارسات الدالة" "signifying practices" ، وإنتاج التجربة وتمثيلها ، وتشبيد النوات الإنسانية "human subjects" ، باختصار ، شيئاً ما مثل الثقافة بمعناها الأوسع . ومن اللافت للانتباه أن مجال أو حقل الدراسات الثقافية ، الذى تطور أخيراً ، هو معرفة متداخلة "interdisciplinary" بطريقة مربكة ، ويصعب تعريفه بوصفه "نظرية" فى حد ذاته ، ويمكن للمرء أن يقول إن الأمرين يسيران معاً ؛ أى أن "النظرية" هى النظرية ، والدراسات الثقافية هى الممارسة ؛ فالدراسات الثقافية هى الممارسة لما نطلق عليه "نظرية" ، باختصار هى ممارسة النظرية . إن الذين يشتغلون فى حقل الدراسات الثقافية يشكون من تزايد النظرية ، ولكن هذا يشير إلى رغبة يمكن فهمها على أنها ليست مسئولة عن الكتابات اللانهائية والمخيفة للنظرية ؛ فالعمل فى الدراسات الثقافية ، فى الحقيقة ، يكون معتمداً - بطريقة عميقة - على الجدالات النظرية حول المعنى ، والكيان ، والتمثيل ، والفعل / التأثير "agency" ، التى نعالجها فى هذا الكتاب .

ولكن ما العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية ؟ إن مشروع الدراسات الثقافية ، من خلال مفهومه الأكثر اتساعاً ، يعنى أن نتقهم وظيفة الثقافة ، بنوع خاص فى العالم الحديث : كيف تشتغل المنتجات الثقافية ، وكيف تكون الكيانات الثقافية

مشيدة ومنظمة من أجل الأفراد والجماعات ، من خلال عالم متنوع ، ومجتمعات متمازجة ، وقوة الدولة ، والصناعات الإعلامية "media industries" ، والشركات متعددة الجنسيات ، ... وهكذا ، فإن الدراسات الثقافية ، من حيث المبدأ ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوقها ، فاحصة الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة ، ولكن ما نوع التضمن هذا ؟ يبدو أن ثمة مقداراً كبيراً من الجدل هنا ؛ فهل الدراسات الثقافية مشروع متسع تكتسب الدراسات الأدبية ، ضمن نطاقه ، قوة جديدة وتبصرأ جديداً ؟ أو هل الدراسات الثقافية سوف تستهلك أو تبطل الدراسات الأدبية ، وتدمر الأدب ؟ ولكي نفهم المشكلة ، فإننا بحاجة إلى خلفية موجزة عن تطور الدراسات الثقافية .

للاستبيانات من القرن العشرين (انظر الملحق) ، التي عالجت الثقافة (شاملة الأدب) بوصفها سلسلة من الممارسات لديها قواعد وتقاليد/ مواضع ينبغي أن يتم وصفها ؛ فمن الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية عمل المنظر الأدبي الفرنسي "رولان بارت" "Roland Barthes" : "أساطير" "Mythologies" (١٩٥٧) ، الذي اضطلع بـ "قراءات" موجزة لمجال من الأنشطة الثقافية ، بداية بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات ، وانتهاء بالموضوعات الثقافية الأسطورية مثل النبيذ / الخمر الفرنسي وعقل "أينشتاين" "Einstein's brain" . كان "بارت" مهتماً ، بنوع خاص ، بتتوير وتحرير "demystifying" ما يبدو في الثقافة على أنه طبيعي عن طريق توضيح أنه مؤسس على تشييدات ممكنة وتاريخية . ويحدد "بارت" - من خلال تحليل الممارسات الثقافية - التقاليد الكامنة / الثاوية ، وتضميناتها الاجتماعية ؛ فإذا قارنت مصارعة المحترفين باللاكمة ، على سبيل المثال ، فيمكنك أن ترى أن ثمة تقاليد مختلفة : إن اللاكمين يتصرفون بطريقة لا تخضع للانفعال "stoically" عندما يضربون ، بينما المتصارعون يتضورون أماً من خلال إحداث أنوار مكررة بطريقة متوهجة ؛ ففي اللاكمة تكون قواعد المنافسة خارجة عن المباراة ، بمعنى أنها تحدد حدوداً لا يجب أن تتخطاها ، بينما في المصارعة تكون القواعد كثيرة جداً ضمن نطاق المباراة ، بوصفها تقاليد تزيد مجال المعنى الذي يمكن أن يكون منتجاً ؛ أي أن القواعد تكون متتهكة بطريقة آثمة تماماً ، ولذلك فإن "الفتى الرديء" "bad guy" أو الوغد / البغيض "villain" قد يعلن بطريقة درامية عن نفسه بوصفه شريراً وظالماً ، أما الجمهور فإنه يكون مستثيراً ناحية الضراوة أو العنف الانتقامي . هكذا تقدم المصارعة في الغالب قناعات للفهم الأخلاقي ؛

حيث يكون الخير والشر متعارضين بوضوح ، وشجع نموذج "بارت" على قراءة المعاني المضمنة للصور الثقافية ، وتحليل الوظيفة الاجتماعية للتشديدات الثقافية الغربية ، في بحث الممارسات الثقافية بداية بالأدب الرفيع وانتهاء بالموضة والطعام .

أما المصدر الآخر للدراسات الثقافية المعاصرة هو النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا . إن عمل "ريموند وليمز" "Raymond Williams" : "الثقافة والمجتمع" (١٩٥٨) ، وعمل "ريتشارد هوجارت" "Richard Hoggart" ، مؤسس مركز بيرمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة : "استخدامات الكتابة" (١٩٥٧) ، بحثاً عن استعادة واكتشاف الثقافة الشعبية أو ثقافة الطبقة العاملة ، التي لم يكن ينظر إليها بوصفها ثقافة متساوية بالأدب الرفيع . هذا المشروع لاستعادة الأصوات المفقودة ، ولدراسة التاريخ من أسفل ، واجه تنظيراً آخر للثقافة أتى من النظرية الماركسية الأوربية ، الذي حل الثقافة العامة "Mass Culture" (بوصفها متعارضة مع الثقافة الشعبية "Popular Culture") بوصفها تشكلاً أيديولوجياً جائراً ؛ لأن معانيها موزعة لكى تضع القراء أو المشاهدين موضع المستهلكين ، وتسوغ أو تبرر مجريات سلطة الدولة . إن التفاعل بين هذين التحليلين للثقافة (الثقافة بوصفها تعبيراً عن الشعب ، والثقافة بوصفها فرضاً على الشعب) كان مهماً لتطور الدراسات الثقافية في بريطانيا أولاً ، وبعد ذلك فى كل مكان .

إن الدراسات الثقافية - من خلال تلك التقاليد - مدفوعة عن طريق التوتر بين الرغبة فى استعادة الثقافة الشعبية بوصفها تعبيراً عن الشعب ، أو الرغبة فى التعبير عن ثقافة المجموعات المهمشة ، ودراسة الثقافة العامة بوصفها فرضاً أيديولوجياً ، وتشكلاً أيديولوجياً جائراً ؛ فمن ناحية أولى ، تعد النقطة الأساسية لدراسة الثقافة الشعبية هى الاتصال بما يكون مهماً لحيوات أناس عاديين (أى ثقافتهم) ، بوصفه متعارضاً مع ما يكون مهماً لمتنوقى الفنون والجمال والمتقنين . ومن ناحية أخرى ، فإن ثمة دفعة قوية لتوضيح كيف يكون الناس مشكلين أو متأثرين بالقوى الثقافية . إلى أى مدى يكون الناس مشيدين بوصفهم نواتاً عن طريق الأشكال والممارسات الثقافية ، التي تستجوبهم أو تخاطبهم بوصفهم أناساً لديهم رغبات وقيم خاصة ؟ إن مفهوم الاستجواب "interpellation" أتى من المنظر الماركسى الفرنسى "لويز ألتوسير" . إنك تكون مخاطباً - عن طريق الإعلانات مثلاً - بوصفك صورة معينة للذات (أى مستهلك يقدر الجودات المعينة) ، وعن طريق وجود النداء تكراراً من خلال هذه الطريقة ، فإنك

تشغل موقعاً ما مثل ذلك . وتتساعل الدراسات الثقافية عن أى مدى نكون متأثرين بالأشكال الثقافية ، وعن أى مدى أو بأى الطرق نكون قادرين على استخدامها لأغراض أخرى ، ونمارس الفعل / التأثير "agency" كما يطلقون عليه (إن السؤال عن الفعل ، إذا استخدمنا اختزالاً للنظرية المتداولة ، هو سؤال عن أى مدى يمكن أن نكون نواتاً مسؤولة عن أفعالها ، وإلى أى مدى تكون اختياراتنا الواضحة مقيدة أو محجور عليها عن طريق القوى التى لا نتحكم فيها) .

وتكمن الدراسات الثقافية فى التوتر بين رغبة المحلل لتحليل الثقافة بوصفها مجموع الشفرات والممارسات التى تصرف الناس عن اهتماماتهم وتخلق الرغبات التى يتمنونها ، ومن جانب آخر ، أمنية المحلل فى أن يجد فى الثقافة الشعبية تعبيراً موثقاً به للقيمة . إن أحد الحلول يمكن أن يوضح أن الناس قادرون على استخدام المواد الثقافية المدسوسة لهم من قبل الرأسمالية وصناعاتها الإعلامية لتجعلها ثقافتهم الخاصة ؛ فالثقافة الشعبية مصنوعة من الثقافة العامة ؛ أى أن الثقافة الشعبية مصنوعة من الموارد الثقافية التى تكون متعارضة معها ، ومن ثم فهى ثقافة النضال ، ثقافة تنطوى ابتكاريتها أو ابتداعها على استخدام منتجات الثقافة العامة .

لقد كان العمل فى الدراسات الثقافية متساوياً أو متآلفاً ، بنوع خاص ، مع الخصيصة الإشكالية "problematical character" للكيان ، ومع الطرق المتعددة التى تكون الكيانات مشكلة ، ومكتشفة ، ومنقولة من خلالها . وبناء على ذلك ، كان المهم ، بنوع خاص ، دراسة الثقافات المتقلبة / الضعيفة "unstable" ، والكيانات الثقافية التى تنشأ من أجل الجماعات (مثل : الأقليات العرقية ، والمهاجرين ، والنساء) التى قد يكون لديها مشكلة فى موضوع المساواة بالثقافة الأوسع التى تكتشف نفسها من خلالها ، أى ثقافة تكون نفسها تشييداً أيديولوجياً مراوفاً .

والآن تصبح العلاقة بين الدراسات الثقافية والدراسات الأدبية مشكلة معقدة . إن الدراسات الثقافية ، من خلال النظرية ، تحتوى الكل : شكبير وموسيقى الراب "Rap Music" ، الثقافة الرفيعة والوضيعة ، ثقافة الماضى وثقافة الحاضر ، ولكن الناس ، من خلال الممارسة ، يقدمون الدراسات الثقافية بوصفها متعارضة مع شىء ما آخر ؛ لأن المعنى مؤسس على الاختلاف : فإى شىء تكون الدراسات الثقافية متعارضة معه ؟ فبسبب نهوض الدراسات الثقافية بعيداً عن الدراسات الأدبية ، فإن الإجابة ، عادة ،

تكون : إن الدراسات الثقافية "متعارضة مع الدراسات الأدبية المدركة بطريقة تقليدية" ، من حيث كانت المهمة تأويل الأعمال الأدبية بوصفها إنجازات لكتابتها ، وكان المسوغ أو التبرير الرئيسى لدراسة الأدب هو القيمة الخاصة للأعمال العظيمة : تعقيدها ، وجمالها ، وتبصرها أو إدراكها ، وشموليته ، وفوائدها الممكنة للقراء .

ولكن الدراسات الأدبية نفسها لم تكن مطلقاً متحدة حول مفهوم واحد لما كانت تفعله أو تقوم به ، سواء كان ما تفعله شيئاً تقليدياً أو خلاف ذلك ، لأن الدراسات الأدبية ، منذ حلول النظرية ، أصبحت معرفة قابلة للجدل والتنازع ، من حيث إن جميع أنواع المشروعات ، التى تعالج الأعمال الأدبية وغير الأدبية ، تتنافس على الاهتمام / العناية بها .

وهكذا ، من حيث المبدأ ، ليس ثمة حاجة الى الصراع بين الدراسات الثقافية والأدبية ؛ فالدراسات الأدبية ليست مقيدة أو ملتزمة بمفهوم ما للموضوع الأدبى الذى يجب على الدراسات الثقافية أن ترفضه . لقد نشأت الدراسات الثقافية بوصفها تطبيقاً لتكنيكات التحليل الأدبى على المواد الثقافية الأخرى . إنها تعالج الصناعات / المنتجات "artefacts" الثقافية بوصفها "نصوصاً" يمكن قراءتها ، وليست بالأخرى بوصفها موضوعات موجودة ، بطريقة بسيطة ، يمكن تقديرها . كما أن الدراسات الأدبية ، على العكس من ذلك ، قد تحرز تقدماً عندما يكون الأدب مدروساً بوصفه ممارسة ثقافية خاصة ، وعندما تكون الأعمال مرتبطة بخطابات أخرى . لقد كان تأثير النظرية فى توسيع مجال الأسئلة لما يمكن أن تجيب عنه الأعمال الأدبية ، وتركيز الاهتمام / العناية على الطرق المختلفة التى تقاوم أو تعقد الأفكار الخاصة بعصرها ؛ فالدراسات الثقافية من حيث المبدأ ، بإصرارها أو إلحاحها على فحص الأنوار الثقافية التى كان الأدب منشغلاً بها ، يمكن أن تشدد على دراسة الأدب بوصفه ظاهرة معقدة ومتناسة .

ويمكن أن يتم جمع المناقشات التى تنور حول العلاقة بين الدراسات الأدبية والثقافية تحت موضوعين عريضين ، أولهما : ما يطلق عليه "المعتمد الأدبى" "Literary Canon" : الأعمال المدروسة فى المدارس والجامعات بطريقة منتظمة ، والمعتقد كونها تشكلاً لـ "موروثنا الأدبى" . وثانيهما هو : المناهج الملائمة لتحليل الموضوعات الثقافية .

١ - المعتمد الأدبي :

ماذا سيصبح المعتمد الأدبي إذا ابتعلت الدراسات الثقافية الدراسات الأدبية ؟ هل تستبدل المسلسلات التليفزيونية بأدب " شكسبير " ؟ وإذا كان كذلك ، فهل يمكن أن تعد الدراسات الثقافية مسؤولة عن ذلك ؟ لما لا تقتل الدراسات الثقافية الأدب عن طريق دراسة الأفلام ، والتليفزيون ، وأشكال الثقافة الشعبية الأخرى ، وليس بالأحرى التشجيع على دراسة كلاسيكيات عالم الأدب ؟

إن اتهاماً مشابهاً كان موجهاً ضد النظرية عندما شجعت على قراءة النصوص الفلسفية ونصوص التحليل النفسي بالإضافة إلى الأعمال الأدبية : لقد أبعدت النظرية الطلاب عن الكلاسيكيات ، ولكن النظرية أعادت تنشيط الفكرة التقليدية للمعتمد الأدبي ، فاتحة الباب لطرق كثيرة في قراءة "الأعمال العظيمة" "great works" ، في الأدب الإنجليزي والأمريكي . لم يكن ما كتب حول "شكسبير" كثيراً جداً ، ولكنه كان مدروساً من كل زاوية يمكن إدراكها ، كان مؤولاً من خلال المقولات النسوية ، والماركسية ، والتحليل النفسي ، والتاريخية ، والتفكيكية . لقد حولت النظرية الأدبية "وردزورث" من شاعر الطبيعة إلى شخصية رئيسية للحدثة "modernity" . أما الأعمال الثانوية "minor works" فإنها عانت من الإهمال ؛ فلقد كانت مدروسة بطريقة منتظمة عندما كانت الدراسة الأدبية منتظمة لتغطية فترات وأنواع أدبية وتاريخية . إن "شكسبير" كان مقروءاً بطريقة موسعة ، ومؤولاً بطريقة قوية أكثر مما سبق ، ولكن "مارلو" "Marlowe" و "بيومونت" "Beaumont" و "فليتشر" "Fletcher" بالإضافة إلى : "ديكير" "Dekker" ، و "هيوود" "Heywood" و "بن جونسون" "Ben Jonson" (كُتِّب المسرح في العصر الإليزابيثي واليعقوبي ، الذين كانوا على الهامش بالنسبة إلى "شكسبير") تتم قراعتهم قليلاً اليوم .

هل الدراسات الثقافية يمكن أن يكون لديها نتيجة متشابهة ، مقدمة سياقات جديدة ، وتزيد مجال القضايا لأعمال أدبية قليلة ، في الحين الذي تبعد الطلاب عن أعمال أدبية أخرى ؟ لقد كان تطور الدراسات الثقافية مصحوباً بتوسع في المعتمد الأدبي إلى حد كبير ؛ فالأدب الذي يتم تعلمه اليوم بطريقة متسعة يشمل كتابات النساء ، وأعضاء الجماعات الأخرى المهمشة تاريخياً . وسواء أضيفت تلك الكتابات إلى فصول التعليم الأدبية التقليدية أو تم دراستها بوصفها تقاليد منفصلة (أدب الآسيويين

الأمريكيين و "أدب ما بعد الاستعمار فى الإنجليزىة" ، فإن هذه الكتابات ، عادة ، يتم دراستها بوصفها تمثيلات للتجربة ، ومن ثم لثقافة الشعب موضع الدراسة (فى الولايات المتحدة : ثقافة الأمريكيين الأفارقة ، والآسيويين الأمريكيين ، والأمريكيين الأصليين ، واللاتينيين ، بالإضافة إلى الثقافة النسوية) . وعلى الرغم من ذلك ، فإن هذه الكتابات تطرح أسئلة مثل : إلى أى مدى يخلق الأدب الثقافة ، الذى يمكن أن يقال إنه يعبر عنها ويمثلها ، وهل الثقافة هى " النتيجة " للتمثيلات وليست بالأحرى مصدرها أو سببها ؟

لقد روجت الدراسة المستفيضة لكتابات مهمة سلفاً جدالات ساخنة فى مجال الوسائط الناقلة (الإعلامية) "Media" : هل تتم قبول المعايير الأدبية التقليدية ؟ هل تم اختيار الأعمال المهمة سلفاً من أجل "تميزها الأدبى" "Literary Excellence" أو من أجل "تمثيليتها" "representativeness" الثقافية ؟ هل الرغبة فى منح كل أقلية تمثيلاً فقط ، وليس بالأحرى معياراً أدبياً على وجه الخصوص يحدد اختيار الأعمال التى يمكن دراستها ، تصبح "مبدأً عاماً صحيحاً" "Political Correctness" ؟

هناك جهات ثلاث للإجابة على تلك الأسئلة ، الأولى : وهى أن "الميزة الأدبية" لم تحدد مطلقاً ما يكون مدروساً . إن كل معلم لا ينتخب ما يعتقد أنه عشرة أعمال عظيمة من عالم الأدب ، ولكن ، بالأحرى ، يتخير الأعمال التى تكون تمثيلية "representative" لشيء ما : ربما يكون شكلاً أدبياً أو فترة للتاريخ الأدبى (الرواية الإنجليزىة ، الأدب الإليزابيثى ، الشعر الأمريكى الحديث) . إن أفضل الأعمال هى التى يتم اختيارها ضمن نطاق سياق التمثيل لشيء ما : إنك لا تهمل "سيدنى" "Sidney" و "سبنسر" "Spenser" و "شكسبير" من مقرر العصر الإليزابيثى ، إذا كنت تعتقد أنهم أفضل الشعراء فى تلك الفترة ، كما أنك تدرج ما تأخذه على أنه أفضل الأعمال للأدب الآسيوى - الأمريكى ، إذا كان ذلك ما تقوم بتدريسه . إن ما يتغير هو الاهتمام باختيار الأعمال لتمثل مجالاً للتجارب الثقافية ، بالإضافة إلى مجال الأشكال الأدبية .

والثانية : لقد كان تطبيق معيار الميزة الأدبية ، بطريقة تاريخية ، متساوياً بمعايير غير أدبية تنطوى على العرق "Race" والجنوسة "Gender" على سبيل المثال . إن تطور تجربة الولد يتم رؤيتها على أنها عامة ، ولكن تطور تجربة البنت يتم النظر إليها بوصفها موضوعاً لفائدة ضيقة جداً .

والأخيرة : إن فكرة الميزة الأدبية نفسها تم إخضاعها للمناقشة : هل هي قدس المنافع والأغراض الثقافية الخاصة ، وكائنها (أى المنافع والأغراض) تكاد تكون المعيار الوحيد للتقييم الأدبي ؟ إن النقاش حول ما يعد أدبياً يستحق الدراسة ، وحول الكيفية التى اشتغلت بها أفكار الميزة فى المعاهد / المؤسسات العلمية ، هو ما يربط الدراسات الثقافية ربطاً موثقاً وملائماً للغاية بالدراسات الأدبية .

٢ - أنماط التحليل :

أما الموضوع العريض الثانى للنزاع أو الخلاف فإنه يهتم بأنماط التحليل فى الدراسات الأدبية والثقافية . لقد طبقت الدراسات الثقافية التحليل الأدبي على المواد الثقافية الأخرى ، عندما كانت شكلاً خارجاً على الدراسات الأدبية ؛ فإذا أصبحت الدراسات الثقافية سائدة ومسيطرة ، ولم يعد ممارستها يأتون إليها من الدراسات الأدبية ، فلما لا يصبح ذلك التطبيق للتحليل الأدبي أقل أهمية ؟ إن مقدمة المجلد الأمريكى المؤثر ، الذى صدر تحت عنوان : "الدراسات الثقافية" ، تعلن أنه "على الرغم من أنه ليس ثمة تحريم أو حظر يقف ضد القراءات النصية الدقيقة أو الفاحصة ، فإنها لا تكون مطلوبة أيضاً" . هذا التأكيد على أن القراءة الدقيقة ليس محظور عليها أو محرمة يقنع بصعوبة الناقد الأدبي . إن الدراسات الثقافية المتحررة من المبدأ الذى حكم طويلاً الدراسات الأدبية - أى نقطة الاهتمام الرئيسية التى تبحث عن التعقيد المتميز للأعمال المتفردة - قد تصبح ، بطريقة سهلة ، نوعاً من علم الاجتماع اللاكمى "Non-Quantitative Sociology" ، معالجة الأعمال بوصفها حالات أو أعراض "symptoms" لشيء ما آخر وليس بالأحرى حالات أو أعراض للعناية نفسها ، ومنقادة إلى إغواءات "temptations" أخرى .

إن الإغواء الرئيسى بين هذه الإغواءات هو إغواء "المجموع" "totality" ، أى التصور الذى يعنى أن ثمة مجموعاً اجتماعياً "social totality" تكون الأشكال الثقافية هى التعبير عنه أو العرض له ، ولذلك فلكى تحلل تلك الأشكال يعنى أن تربطها بالمجموع الاجتماعى التى تنشأ منه . إن النظرية الحديثة تناقش التساؤل عن إن كان ثمة

مجموع اجتماعي ، أى وضع أو شكل اجتماعي - سياسى "Socio-Political Configuration" ، وإن كان كذلك ؛ فكيف ترتبط المنتجات والنشاطات الثقافية به ، ولكن الدراسات الثقافية ملتفتة إلى فكرة العلاقة المباشرة ، التى تصبح ، من خلالها ، المنتجات الثقافية العرض لشكل أو وضع اجتماعي - سياسى كامن . فعلى سبيل المثال ، فإن الفصل الدراسى الخاص بـ " الثقافة الشعبية " فى الجامعة المفتوحة فى بريطانيا ، الذى أخذته حوالى خمسة آلاف شخص بين سنتى ١٩٨٢ و ١٩٨٥ احتوى على وحدة دراسية لـ " المسلسلات البوليسية التليفزيونية ، ومسلسلات القانون والنظام " التى حلت تطور المسلسلات البوليسية على أساس تغير وضع اجتماعي - سياسى .

إن هذا يصبح شيقاً بلا شك ، وقد يكون صحيحاً بحق ، ويجعل الأمر جميعه أكثر إغراء للنفس بوصفه نمطاً للتحليل ، ولكنه يتضمن انتقالاً من القراءة (القراءة الدقيقة أو الفاحصة) التى تكون منتهية إلى تفاصيل البنية السردية ، وتتكب على تعقيدات المعنى ، إلى التحليل الاجتماعى - السياسى الذى تتطوى ، من خلاله ، جميع المسلسلات لحقبة معينة على الدلالة نفسها بوصفها تعبيرات عن الوضع الاجتماعى ؛ فإذا كانت الدراسات الأدبية مصنفة ضمن إطار الدراسات الثقافية ، فإن هذا النوع من "التأويل التشخيصى" "symptomatic interpretation" قد يصبح المعيار ، وربما تكون خصوصية الموضوعات الثقافية مهمة ، بالإضافة إلى الممارسات القرائية التى يشجع عليها الأدب (نقشناها فى الفصل الثانى) . فتعطيل الحاجة الملحة للفهم المباشر ، والاستعداد للعمل نحو حدود المعنى ، بداية بالمعنى غير المتوقع نفسه ، والتأثيرات الإنتاجية للغة والخيال ، والاهتمام بالكيفية التى يكون المعنى واللذة منتجة من خلالها ، هذه النزعات قيمة بنوع خاص ، ليس فقط من أجل قراءة الأدب ، ولكن ، أيضاً ، من أجل الظواهر الثقافية الأخرى ، على الرغم من أن الدراسة الأدبية تجعل تلك الممارسات القرائية ممكنة ومتاحة .

وأخيراً ، فإن ثمة تساؤلاً عن أهداف الدراسات الثقافية والأدبية . إن المشتغلين بالدراسات الثقافية يأملون ، عادة ، فى أن العمل على الثقافة يكون تدخلاً فى الثقافة أو تخطلاً لها ، وليس بالأحرى وصفاً مجرداً لها . إن محررى مجلد "الدراسات الثقافية" يستنتجون أن "الدراسات الثقافية تعتقد أن عملها الفكرى الخاص مفترض أنه يمكن أن يصنع اختلافاً ما" . هذه مقولة غريبة ، ولكنها ، فيما أظن ، مقولة كاشفة : أى أن

الدراسات الثقافية لا تعتقد أن عملها الفكرى سوف يصنع اختلافاً . إن ذلك قد يكون شيئاً مفرطاً "overweening" ، ولا يمكن أن تقول إنه شئ بسيط . إنها تعتقد أن عملها "مفترض" أن يصنع اختلافاً ، تلك هي الفكرة .

إن أفكار دراسة الثقافة الشعبية ، تاريخياً ، متصلة بأفكار تحويل عملها إلى تدخل سياسى بطريقه دقيقة ؛ فدراسة ثقافة الطبقة العاملة فى بريطانيا فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين انطوت على مهمة سياسية ، من حيث إن الكيان القومى الثقافى بدا متصلاً بآثار الثقافة الرفيعة (شكسبير والأدب الإنجليزى التقليدى على سبيل المثال) . لقد كانت الحقيقة المهمة لدراسة الثقافة الشعبية فعلاً للمقاومة ، أما فى الولايات المتحدة فلم تكن كذلك نوعاً ما ؛ حيث إن الكيان القومى كان ، عادة ، محدداً نفسه فى تضاد مع الثقافة الرفيعة . إن عمل "مارك توين" "Mark Twain" : "Huckleberry Finn" الذى قدم تحديداً لـ "الأمركة" "Americanness" لم يقدمه عمل آخر ، انتهى بـ "Huck Finn" راحلاً على وجه السرعة إلى "الأقاليم" ؛ لأن العمة "سالى" "Sally" تريد أن تمدنه . إن كيانه يعتمد على الهروب من الثقافة المتمدنة . فالأمريكى ، بطريقة تقليدية ، هو الرجل الذى يفر هارباً من الثقافة . إن الدراسات الثقافية عندما تطعن فى الأدب بوصفه طرحاً نخبويًا "elitist" ، فإنه يبدو شاقاً أن نميزة من تقليد قومى ممتد للبرجوازية المحافظة على القديم . إن تجنب الثقافة الرفيعة ودراسة الثقافة الشعبية ، فى الولايات المتحدة ، ليس حركة جذرية (راديكالية) أو مقاومة ، بطريقة سياسية ، كثيرة جداً مثلما تكون إنتاجاً أكاديمياً للثقافة العامة ؛ فالدراسات الثقافية فى أمريكا لديها قليل من الاتصالات بالحركات السياسية التى دفعت الدراسات الثقافية فى بريطانيا ، وقد يمكن رؤيتها بوصفها كثيرة الذرائع فى المقام الأول ، ومتداخلة المعارف ، ولكنها لا تزال دراسة أكاديمية للممارسات الثقافية والتمثيل الثقافى . إن الدراسات الثقافية مفترض كونها جذرية (راديكالية) ، ولكن التعارض بين الدراسات الثقافية الفعالة والدراسات الأدبية السلبية قد يكون تفكيراً رغبياً "wishful thinking" .

إن الجدالات حول العلاقة بين الأدب والدراسات الثقافية متخمة بالتذمرات من جهة النخبوية "elitism" والانتهاكات بأن دراسة الثقافة الشعبية سوف تجلب الموت للأدب . هذا الارتباك فى جملة يساعد على فصل مجموعتين من الأسئلة : الأولى هى أسئلة حول القيمة لدراسة نوع واحد من الموضوعات الثقافية أو نوع آخر . إن القيمة لدراسة

"شكسبير" وليس بالأحرى دراسة المسلسلات التليفزيونية التي تعالج مشاكل الحياة المتزلية ، لا يمكن أن تكون مسلماً بها ، وتحتاج إلى أن تكون مثبتة : ماذا يمكن أن تتجزه الأنواع المختلفة للدراسات من ناحية الممارسة الفكرية والأخلاقية على سبيل المثال ؟ مثل هذه النقاشات ليست سهلة أن نشيدها : لقد عقد نموذج قادة معسكر الاحتشاد الألماني ، الذين كانوا جهابذة "connoisseurs" في الأدب والفن والموسيقى ، المحاولات لتشديد ادعاءات من أجل نتائج الأنواع الخاصة للدراسة ، ولكن تلك القضايا ينبغي أن تكون مواجهة بحنكة وحصافة .

أما المجموعة المختلفة من الأسئلة ، فإنها تشمل المناهج لدراسة الموضوعات الثقافية للأنواع جميعها ، المميزات والعيوب لأنماط التأويل والتحليل المختلفة ، مثل تأويل الموضوعات الثقافية بوصفها بنيات معقدة ، أو قراءتها بوصفها أعراضاً للمجموعات الاجتماعية . وعلى الرغم من أن التأويل المستحسن أو المقدر قيمته كان مرتبطاً بالدراسات الأدبية ، والتحليل التشخيصي كان مرتبطاً بالدراسات الثقافية ، فإن أي نمط منهما يمكن أن يفهم أي نوع من الموضوع الثقافي ؛ فالقراءة الدقيقة أو الفاحصة للكتابة غير الأدبية لا تتضمن تقييماً إستراتيجياً للموضوع ، والأكثر من ذلك سؤال الأعمال الأدبية أسئلة ثقافية يتضمن أنها مجرد وثائق لفترة ما . في الفصل القادم سوف نتابع مشكلة التأويل أكثر من ذلك .

المراجع

- Richard Klein, *Cigarettes are Sublime* (Durham, NC. : Duke University Press, 1993), and *Eat fat* (New York : Pantheon, 1996).
- Marjorie Garber, *Vice-Versa : Bisexuality and The Eroticism of Everyday Life* (New York : Simon & Schuter, 1994).
- Mark Seltzer, *Serial Killers I, II, III* (New York : Routledge, 1997).
- Roland Barthes, *Mythologies* (London : Cape, 1972), 15 - 25.
- Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an Investigation)", *Lenin and Philosophy, and other Essays* (London : New Left Book, 1971), 168.
- Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds., *Cultural Studies* (New York : Routledge, 1992), 2, 4.

- حول فكرة المجموع الاجتماعي راجع :

- Ernesto Laclau, *New Reflections on The Revolution of our Time* (London : Verso, 1990), 89 - 92.

- حول المسلسلات البوليسية راجع :

- Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (London : Routledge, 1991), 109.

- قراءات إضافية :

- "Forum : Thirty-Two Letters on The Relation between Cultural Studies and The Literary", *PMLA* 112 : 2 (Mar. 1997), 257 - 86.

- Antony Easthope, *Literary into Cultural Studies*.
- Tony Bennett *et al.*, eds., *Culture, Ideology, and Social Process : A Reader* (London : Batsford & Open University Press, 1987).
- John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Boston : Unwin, 1989).
- Simon During, ed., *The Cultural Studies reader* (London : Routledge, 1993).
- Mieke Bal, ed., *The Practice of Cultural Analysis* (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1997).
- Ioan Davies, *Cultural Studies and Beyond : Fragments of Empire* (London : Routledge, 1995).

- حول المعتمد الأدبي :

- Robert Von Hallberg, ed., *Canons* (Chicago : University of Chicago Press, 1984).

الفصل الرابع

اللغة ، والمعنى ، والتأويل

هل الأدب نوع خاص من اللغة أو هل هو استخدام خاص للغة ؟ هل هو لغة منظمة من خلال طرق متميزة أو هل هو لغة مخول إليها مميزات خاصة ؟ لقد ناقشت في الفصل الثاني أنه لن يشتغل اختيار أحد الآراء أو الآخر : أى أن الأدب يشمل كلاً من خصوصيات اللغة ، ونوع خاص من الانتباه / العناية باللغة . إن الأسئلة ، كما يبين هذا الجدل ، عن طبيعة اللغة وأدوارها والكيفية التي تطلها كانت مهمة للنظرية ، ويمكن أن تكون بعض القضايا المهمة مصوبة بتمامها إلى مشكلة المعنى . ماذا يكون ، إذن ، مرتبط بالتفكير حول المعنى ؟

خذ سطرين شعريين ، تعاملنا معهما من قبل بوصفهما أدباً ، من قصيدة "روبرت فروست" "Robert Frost" : "مكامن السر" "THE SECRET SITS" :

نحن نرقص دائرياً في حلقة ، ونفترض ..

ولكن السر يكمن في المنتصف ، ويعرف ..

ما المعنى هنا ؟ إن ثمة اختلافاً بين تساؤلاً عن المعنى لنص ما (القصيدة كاملة) والمعنى لكلمة ما . فيمكن أن نقول إن "رقص" "dance" تعنى "أن تؤدي تعاقباً لحركات إيقاعية ومشكلة" ، ولكن ماذا يعنى هذا النص ؟ فربما نقول إنه يقترح عبث أو تفاهة الأفعال الإنسانية : إننا نلف وننور ، ويمكن فقط أن نفترض . الأكثر من ذلك ، ما يفعله النص فيما يتصل بقافيته وطابع التعرف "Knowing" الذى يظهره ، إن هذا النص يشغل القراء بالاشتراك في عملية التفكير العميقة الخاصة بالرقص والافتراض . تلك النتيجة ، أى العملية التى يمكن أن يحرض عليها النص ، هى جزء من معناه . ولذلك فإننا نأخذ المعنى لكلمة ما ، والمعنى أو التحريضات لنص ما ، ومن ثم ، فيما بين ذلك ، يوجد ما قد نطلق عليه المعنى لمنطوق ما : أى المعنى لفعل النطق بهذه الكلمات فى ظروف معينة . فما الحدث الذى يؤديه هذا النطق : هل هو يحذر وينصح ، أو يعترف ويقر ، أو يندب وينوح ، أو يمدح ويفتخر ، على سبيل المثال ؟ من تكون "نحن" (we) هنا ، وماذا يعنى الرقص فى هذا المنطوق ؟ إننا لا يمكن أن نسأل فقط عن "المعنى" إذن ؛ فهناك على الأقل ثلاثة أبعاد أو مستويات مختلفة للمعنى : المعنى لكلمة ما ، والمنطوق ما ،

ولنص ما . إن المعاني الممكنة للكلمات تؤدي إلى المعنى المنطوق ما ، ذلك المنطوق هو حدث يقوم به المتكلم (ومعاني الكلمات ، بالدور ، تأتي من الأشياء التي قد تفعلها في المنطوقات) . إن النص ، الذي يمثل هنا متكلماً غير معروف يصنع هذا المنطوق المبهم المحير ، هو ، في النهاية ، شيء ما شيدته كاتب ما ، ومعناه ليس خبيراً ، ولكن ما يفعله هو إمكانيته للتأثير على القراء .

إن لدينا أنواعاً مختلفة للمعنى ، ولكن شيئاً واحداً يمكن أن نطرحه على العموم هو أن المعنى مؤسس على الاختلاف ؛ فنحن لا نعرف إلى من تشير (نحن) (we) في هذا النص ، فقط هي متعارضة مع (أنا) (I) المفرد ، و (هو) (he) وهي (she) وهو أو هي لغير العاقل (it) ، (وأنت) (you) ، وهم (they) . إن (نحن) (we) هي مجموعة متعددة وغير محددة نوعاً ما تشمل متكلماً أياً كان ، نعتقد أنه متضمن . هل القارئ متضمن في (نحن) (we) أم لا ؟ هل (نحن) (we) هي كل شخص يقبل السر ، أو هل هي مجموعة خاصة ؟ مثل هذه الأسئلة ، التي ليس لها إجابات سهلة ، تنشأ في أية محاولة لتأويل القصيدة . إن ما نملكه هو التباينات والاختلافات .

والشيء نفسه ، تقريباً ، يمكن أن يقال عن "رقص" و "افتراض" . إن ما يعنيه الفعل "رقص" هنا يعتمد على ما نجعله مختلفاً معه ("الرقص دائرياً" متعارض مع "المتابعة على نحو مباشر" أو متعارض مع "البقاء على نحو ساكن") ، والفعل "يفترض" يكون متعارضاً مع الفعل (يعرف) . إن التفكير حول المعنى في هذه القصيدة هو مسألة العمل على التعارضات أو الاختلافات ، ومنحها مضموناً مستتجاً منها .

إن أية لغة هي نظام / نسق "system" من الاختلافات . هكذا يؤكد "فردينان دي سوسور" "Ferdinand de Saussure" اللغوي السويسري في بداية القرن العشرين ، الذي كان عمله مهماً للنظرية المعاصرة . إن ما يجعل كل عنصر لأية لغة ما يكونه ، وما يمنحه كيانه ، هو التباينات بينه وبين عناصر أخرى داخل النظام في اللغة . ويقدم "سوسور" تمثيلاً لذلك : إن أي قطار - قل مثلاً : قطار الثامنة والنصف صباحاً المتجه من لندن إلى أكسفورد - يعتمد على نظام القطارات من أجل كيانه ، بوصفه محدداً من خلال جدول مواعيد السكة الحديد . ولذلك ، فإن قطار الثامنة والنصف المتجه من لندن إلى أكسفورد متميز عن قطار التاسعة والنصف المتجه من لندن إلى كامبريدج ، وقطار التاسعة إلا الربع الذي يتوقف في جميع محطات أكسفورد . إن ما يوضع في

الحسبان ليس أياً من الملامح الطبيعية لقطار معين : أى المحرك ، والحمولة ، والطريق الصحيح ، والموظفين ، وأشياء أخرى مثل أوقات المغادرة والوصول ؛ فقد يغادر القطار أو يصل متأخراً . إن ما يعطى القطار كيانه هو موضعه فى نظام القطارات : أى أن هذا القطار متعارض مع قطارات أخرى . وكما يطرح "سوسور" عن العلامة اللغوية أن "خصوصيتها الدقيقة إلى حد بعيد جداً يمكن أن تكون ما لا تكونه علامات أخرى" . إن الحرف (b) قد يكون ، بطريقة متشابهة ، مكتوباً من خلال طرق مختلفة متعددة (ويمكن أن نفكر فى كتابة الناس المختلفة لهذا الحرف) ، ما دام أنه غير مختلط بأحرف أخرى مثل (i) و (k) و (d) ، فما يكون مهماً وحاسماً ليس أى شكل معين أو محتوى معين ، ولكن الاختلافات التى تجعله قادراً على أن يدل .

فأية لغة ، فيما يطرح "سوسور" ، هى نظام للعلامات ، والحقيقة المفتاح هى ما يطلق عليه الطبيعة الاعتيادية للعلامة اللغوية . إن هذا يعنى أمرين ، أولهما : أن العلامة (كلمة ما على سبيل المثال) هى اتحاد لشكل ما (الدال) (the signifier) ، ومعنى ما (المداول) (the signified) ، والعلاقة بين الشكل والمعنى مؤسسة على العرف أو المواضعة "convention" ، وليست على التشابه الطبيعى . إن ما أجلس عليه هو ما يسمى بـ (chair) فى الإنجليزية ، ولكنه كان يمكن أن يسمى بشيء ما آخر (wob or pounce) ، إن عرف الإنجليزية أو قاعدتها هو الذى أعطاه ذلك الاسم وليس بالأحرى الاسم الآخر ، وفى اللغات الأخرى قد يأخذ أسماء مختلفة تماماً ، أما الحالات التى نفكر فيها بوصفها حالات استثنائية هى "الكلمات المحاكية" "onomatopoeic words" ؛ حيث إن الصوت يبدو أنه يحاكي ما يمثله ، مثل : (bow-wow) أو (buzz) ، ولكن هذه الكلمات تختلف من لغة إلى أخرى : فى الفرنسية أصوات الكلاب هى (oua-oua) و (buzz) تكون (bourdonner) .

أما الأكثر أهمية بطريقة تامة ، فيما يطرح "سوسور" والنظرية الحديثة ، هو الأمر الثانى للطبيعة الاعتيادية للعلامة : إن كلا من الدال (الشكل) والمداول (المعنى) تقسيما عريان بعينهما لمستوى الصوت ومستوى الفكر على التوالى "respectively" ؛ فاللغات تفرق بين مستوى الصوت ومستوى الفكر بطريقة مختلفة . إن اللغة الإنجليزية تتميز (chair, cheer, and char) على مستوى الصوت ، بوصفها علامات منفصلة بمعانى مختلفة ، ولكنها لا تحتاج إلى أن تفعل ذلك ، فتلك العلامات قد تكون تلفظات "pronunciations" مختلفة لعلامة مفردة ، وتميز ، أيضاً ، على مستوى المعنى (chair) من

(stool) (كرسى بدون مسند خلفي) ، ولكنها تسمح للمدلول أو المفهوم لـ (chair) أن يتضمن مقاعد بأذرع وبدون أذرع ، ويتضمن كلاهما من المقاعد الصلبة والفخمة الناعمة . إن هذين الاختلافيين قد يتضمنان مفاهيم متباينة تماماً .

ويلج "سوسور" على أن أية لغة ليست مجموعة "مصطلحات" "nomenclature" تقدم أسماءها الخاصة للمصنفات "categories" التي توجد خارج اللغة . إن هذا يصبح نقطة أساسية فيما يتصل بالنتائج المهمة للنظرية الحديثة ؛ فنحن نميل إلى افتراض أننا نأخذ كلمتي : (dog) (كلب) و (chair) (كرسى) لكي نسمى الكلاب والكراسي التي توجد خارج أية لغة ؟ ولكن "سوسور" يثبت أنه إذا كانت الكلمات تمثل أو ترمز إلى المفاهيم الموجودة قبلاً ، فإنها قد تأخذ مرادفات محددة تماماً في المعنى من لغة إلى أخرى ، وهذا ما لا يحدث على الإطلاق ؛ فكل لغة هي نظام للمفاهيم بالإضافة إلى الأشكال : أي نظام للعلامات المتعارف / المتواضع عليها التي تنظم العالم .

لقد كانت الكيفية التي تربط اللغة بالفكر قضية رئيسية للنظرية الحديثة . فمن جهة أولى ، وجهة نظر الإدراك المألوف التي ترى أن اللغة تجهز الأسماء فقط من أجل الأفكار التي توجد بطريقة مستقلة ؛ فاللغة تقدم الطرق للتعبير عن الأفكار الموجودة قبلاً أو سلفاً . ومن جهة ثانية ، "فرضية سابير - وورف" "Sapir-Whorf Hypothesis" ، التي سميت على اسم مكتشفها اللغويين "سابير" و "ورف" ، اللذين زعما أن اللغة التي نتكلمها تحدد ما يمكن أن نفكر فيه . فـ "ورف" يثبت أن قبيلة (Hopi) (فرع من قبيلة هندية كانت تعيش في أريزونا ، وتطلق أيضاً على لغة تلك القبيلة) الهندية لديها مفهوم للزمن لا يمكن أن يكون مدرّكاً في الإنجليزية (وكذلك لا يمكن أن يكون مشروحاً في هذا المقام !) .. ويبدو أنه ليس ثمة سبيل لشرح أن هناك أفكاراً لا يمكن أن يتم التفكير فيها أو التعبير عنها في لغة أخرى ، ولكن لدينا ، بكل تأكيد ، دليلاً راسخاً على أن إحدى اللغات تصنع أفكاراً طبيعية ومعتادة تتطلب جهداً خاصاً في لغة أخرى .

إن الشفرة اللغوية هي نظرية للعالم ؛ فاللغات المختلفة تقسم العالم بطريقة مختلفة . إن المتكلمين للإنجليزية لديهم (pets) (الحيوانات الأليفة أو المدجنة) ، تصنيف لا يوجد في الفرنسية ما يقابله ، على الرغم من أن الفرنسية تملك تصنيفات مفرطة للكلاب والقطط . وتلزمنا الإنجليزية أن نتعلم الجنس لرضيع ما لكي نستخدم الضمير الصحيح عندما نتكلم عنه أو عنها (فأنت لا يمكنك أن تتكلم عن طفل بـ "it" ، ومن ثم

تتضمن الإنجليزية فكرة أن الجنس شيء مهم ، ولكن علامة "marking" الجنس اللغوية هذه هي شيء حتمي قطعاً ؛ فاللغات جميعها لا تجعل الجنس ملمحاً مهماً للأطفال حديثي الولادة . أما البنيات النحوية ، أيضاً ، هي مواضع اللغة ما ، وليست طبيعية أو حتمية ؛ فعندما نمد بصرنا إلى السماء أو نرفع بصرنا إلى السماء نرى حركة الطيور ، فإن لغتنا قد تجعلنا ، بطريقة تامة للغاية ، نقول شيئاً ما مثل : "إنها تطير" "it's winging" (كما نقول "إنها تمطر" "it's raining") ، ولا نقول بالأحرى : "الطيور تطير" "Birds are flying" . وتلعب قصيدة شهيرة لـ "Paul Verlaine" على هذه البنية :

"it cries in my heart, as it rains on the town"

إنها تبكي في قلبي ، كما تمطر في المدينة .

إننا نقول : إنها تمطر في المدينة (it's raining in town) فلما لا تبكي في قلبي
(it's crying in my heart) .

إن اللغة ليست مجموعة من المصطلحات تمد التصنيفات الموجودة قبلاً بألقاب ونعوت ، إنها تنتج تصنيفاتها الخاصة ، ولكن المتحدثين والقراء يمكن أن يكونوا محمولين على أن يروا من خلال القواعد الموضوعية "settings" هنا وهناك في لغتهم ، لكي يروا حقيقة مختلفة . إن الأعمال الأدبية تكتشف القواعد الموضوعية أو التصنيفات لطرق التفكير المألوفة ، وتحاول ، مراراً ، أن تشوهها أو تعيد تشكيلها ، موضحة كيف نفكر في شيء ما لم نتوقعه لغتنا من قبل ، فافرضة علينا أن نعتني وننكب على التصنيفات التي نرى العالم من خلالها بطريقة غير دالة على التفكير . فاللغة ، هكذا ، هي التجلي المعين للأيدولوجيا ؛ أي المقولات التي يكون المتكلمون مخولاً لهم أن يفكروا من خلالها ، كما أنها الموضوع لتساؤلاتها أو حلها .

ويميز "سوسور" النظام اللغة ما "la langue" من الحالات الخاصة للكلام والكتابة (parole) . ويتضمن ذلك تمييزاً أبعد من ذلك بين الدراسة المحايثة (السينكرونية) "synchronic" للغة ما (التي تركز على لغة ما بوصفها نظاماً في زمن معين : حاضر أو ماضٍ) ؛ والدراسة التاريخية (الديكرونية) "diachronic" ، التي تفحص التغيرات التاريخية للعناصر الخاصة في اللغة ؛ فلكي تفهم لغة ما بوصفها نظاماً فعالاً يمكن أن تفحصه بطريقة محايثة "synchronically" ، محاولاً أن توضح القواعد والمواضع في

النظام الذى يجعل الأشكال والمعانى ممكنة فى اللغة . أما اللغوى الأكثر تأثيراً فى أيامنا هو "نوام تشومسكى" "Noam Chomsky" المؤسس لما يطلق عليه "النحو التوليدي- التحويلي" "transformational- generative grammar" ، والذى يسير أبعد مما قدم "سوسور" ، طارحاً أن مهمة اللسانيات يمكن أن تكون إعادة تشييد لـ "القدرة أو الكفاءة اللغوية" "Linguistic Competence" لتكلمى اللغة الأصليين ؛ أى المعرفة المضمنة أو قدرة المتكلمين المكتسبة ، التى تجعلهم قادرين على أن يتكلموا ، وأن يفهموا حتى الجمل التى لم يواجهوها مطلقاً من قبل .

لذلك فإن اللسانيات تبدأ من حقائق حول ما يتضمنه الشكل والمعنى للمنطوقات بالنسبة الى المتكلمين ، وتحاول أن تفسره لهم . إن الجملتين الآتيتين :

(١) John is eager to please

(٢) John is easy to please.

إن لـديهما شكلاً متشابهاً ، ويتضمنان ، بالأحرى ، معانى مختلفة بالنسبة للمتكلمين فى الإنجليزية ، فكيف يكون ذلك ؟ إن المتكلمين يعرفون أنه فى الجملة الأولى : John wants to please ، وفى الجملة الثانية : Others do the pleasing ؛ فأى لغوى لم يحاول أن يكتشف "المعنى الحقيقى" لهاتين الجملتين ، كما لو كان الناس مخطئين منذ البدء ، وأن يصرف همته إلى أن الجملتين يعنيان مدلولاً مختلفاً . ويمكن أن تكون مهمة اللسانيات أن تصف البنيات فى الإنجليزية (فى هذا المقام ، عن طريق افتراض مستوى كامن / ثاوى للبنية النحوية) ، لكى تفسر أو تعلل الاختلافات المقررة فى المعنى بين هاتين الجملتين .

هنا ثمة اختلاف أساسى ، عادة ما يكون مهماً فى الدراسات الأدبية ، بين نوعين من المشروعات : أولهما : نجده مجسداً فى اللسانيات ، ويتناول المعانى بوصفها ما يجب أن يكون مشروحاً ومعللاً ، ويحاول أن يستنتج كيف تكون المعانى ممكنة ، وثانيهما : على النقيض من الأول ، يبدأ بالأشكال ، ويبحث عن تأويلها ، لكى نخبرنا ما تعنيه حقاً . فى الدراسات الأدبية يعد هذا اختلافاً بين الشعرية أو علم الأدب (الببوتيقا) "Poetics" ، والهرمنيوطيقا "Hermeneutics" ؛ فالشعرية تبدأ بالمعانى أو النتائج المقررة ، وتساءل عن كيف تكون المعانى أو النتائج منجزة (ماذا يجعل هذه

القطعة فى رواية ما تبدو ساخرة أو تهكمية "ironic" ؟ وماذا يجعلنا نتعاطف مع تلك الشخصية المعنية ؟ ولماذا تكون نهاية تلك القصيدة غامضة ؟ . والهرمنيوطيقا ، على الجانب الآخر ، تبدأ بالنصوص ، وتساءل عما تعنى ، باحثّة عن اكتشاف تأويلات جديدة أو جيدة . وتأتى نماذج الهرمنيوطيقا من مجالى القانون والدين ؛ حيث إن الناس يبحثون عن تأويل قانونى موثوق به أو نص مقدس لكى يقرروا كيف يتصرفون .

ويقترح نموذج اللسانيات أن الدراسة الأدبية ينبغى أن تسلك الطريق الأول ، أى الخاص بـ "الشعرية" ، محاولة أن تفهم كيف تنتج الأعمال النتائج التى تقوم بها ، ولكن التقاليد الحديثة للنقد سلكت ، بطريقة شاملة ، الطريق الثانى ، صانعة تأويلاً للأعمال المتفردة يعد ذروة الدراسة الأدبية . فى الحقيقة ، تمزج أعمال النقد الأدبى ، عادة ، الشعرية والهرمنيوطيقا ، متسائلة عن كيف تكون نتيجة ما معينة منجزة أو لما تبدو نهاية ما صحيحة (كل من الموضوعين يخص الشعرية) ، ولكنها تسأل أيضاً عما يعنيه سطر شعرى معين ، وما تخبرنا به قصيدة ما عن الشرط الإنسانى (الهرمنيوطيقا) . ولكن المشروعين من حيث المبدأ متباينان تماماً ، فيما يتصل بالأهداف المختلفة والأنواع المختلفة للدليل "evidence" ؛ فتناول المعانى أو النتائج بوصفها نقطة الانطلاق (الشعرية) تكون بطريقة جوهرية مختلفة عن البحث لاكتشاف المعنى (الهرمنيوطيقا) .

فإذا أخذت الدراسات الأدبية اللسانية بوصفها نموذجاً ، فإن مهمتها قد تكون وصفاً لـ "القدرة / الكفاءة اللغوية" ، التى يكتسبها قراء الأدب . وقد تركز "الشعرية" التى تصف القدرة الأدبية على التقاليد / المواضع التى تجعل البنية الأدبية والمعنى الأدبى ممكناً : ماذا تكون شفرات أو أنظمة التقاليد التى تجعل القراء قادرين على تحديد الأنواع / الأجناس الأدبية "Literary Genres" وإدراك الحسبكات وخلق "الشخصيات" بعيداً عن التفاصيل المبعثرة المقدمة فى النص وتعيين الموضوعات فى الأعمال الأدبية ، وأخيراً ممارسة الصفة الأساسية للتأويل الرمضى "symbolic interpretation" ، الذى يسمح لنا أن نقدر المغزى للقصائد والقصص ؟

قد يبدو هذا التماثل / التشابه بين الشعرية واللسانيات مضللاً ؛ لأننا لا نعرف المعنى لعمل أدبى ما مثلما نعرف المعنى لجملة مثل : John is eager to please ، وبناء عليه لا يمكن أن نأخذ المعنى بوصفه معطى ، ولكن يجب أن نبحث عنه . وبعد هذا بلا شك السبب الأول الذى جعل الدراسات الأدبية فى الآونة الحديثة تفضل الهرمنيوطيقا

على الشعرية ، (أما السبب الآخر فهو أن الناس ، بطريقة عامة ، يدرسون الأعمال الأدبية ليس بسبب أنهم مهتمون بوظيفة الأدب ، ولكن بسبب أنهم يعتقدون أن الأعمال الأدبية لديها أشياء مهمة تخبرهم بها ، ويريدون أن يعرفوا ماذا تكون) ، ولكن الشعرية لا تستلزم أن نعرف المعنى لعمل ما ؛ فمهمتها يمكن أن تكون تفسيراً للنتائج أيّاً ما تكون أو مهما كانت ، التي نستطيع أن نقررها ؛ أي أننا يمكن أن نقرر ، على سبيل المثال ، أن إحدى النهايات أكثر نجاحاً من نهاية أخرى ، وأن هذا التألف للصور في قصيدة ما يمكن أن يكون مفهوماً ، بينما لا يكون كذلك في قصيدة أخرى . علاوة على ذلك ، فإن الدور المهم للشعرية هو تقدير كيف ينشغل القراء بتأويل الأعمال الأدبية ؛ أي التقاليد التي تجعلهم قادرين على فهم الأعمال كما يفعلون . فعلى سبيل المثال ، ما أطلقت عليه في الفصل الثاني : "المبدأ التعاوني المحمي بإفراط" ، هو تقليد أساسي يجعل تأويل الأدب ممكناً ؛ أي افتراض أن الصعوبات ، والعبث أو الهراء الواضح ، والاستطرادات ، والأشياء غير المتصلة بالموضوع ، لديها وظيفة متصلة عند مستوى ما .

إن فكرة القدرة الأدبية تركز الاهتمام على المعرفة المضمنة التي يحملها القراء (والكتاب) في مقابلاتهم مع النصوص : ما نوع الإجراءات التي يتبعها القراء من خلال استجاباتهم إلى الأعمال مثلما يفعلون ؟ ما نوع الافتراضات التي يجب أن تكون في موضعها الصحيح لكي تفسر وتعلل ردود أفعالهم وتأويلاتهم ؟ إن التفكير حول القراء والطريقة التي يفهمون الأدب من خلالها قاد إلى ما يطلق عليه "نقد استجابة القارئ" . "Reader-Response Criticism" ، الذي يزعم أن معنى النص هو تجربة القارئ (تجربة تشتمل على الترددات ، والتخمينات ، والتقويمات الذاتية) . فإذا كان أي عمل أدبي مدرّكاً بوصفه سلسلة متعاقبة من أفعال الفهم الخاصة بقارئ ما ، فإن أي تأويل لهذا العمل يمكن أن يكون قصة لتلك المواجهة المتصلة بتقلبات الأحوال والظروف ؛ أي التقاليد / المواضع المتنوعة أو التوقعات المنظمة داخل اللعبة ، والعلامات المفترضة ، والتوقعات المحبطة أو المعززة ؛ فلكي تؤول عملاً ما ، فإنه يمكن أن تخبر عن قصة ما للقراءة .

ولكن القصة ، التي يمكن للمرء أن يخبر عنها لعمل محدد ، تعتمد على ما أطلق عليه المنظرون "أفق التوقعات" "horizon of expectations" الخاصة بالقارئ . إن أي عمل يمكن أن يكون مؤولاً بوصفه إجابة لأسئلة موضوعية عن طريق أفق التوقعات هذه ،

فقارئ التسعينيات من القرن العشرين يقارب "هاملت" بتوقعات مختلفة عن تلك التوقعات الخاصة بالفترة المعاصرة لـ "شكسبير". ويمكن أن يؤثر المجال الكامل للعوامل على آفاق التوقعات الخاصة بالقراء. لقد ناقش النقد النسائي الاختلاف الذي يصنعه، وما الاختلاف الذي ينبغي أن يصنعه، إذا كان القارئ امرأة. وتتساءل "إلين شوالتر" "Elain Showalter": كيف تغير الفرضية لقارئ أنتى فهمنا لنص معين، منبهاً إيانا إلى المغزى / الدلالة لشفراته الجنسية؟ إن النصوص الأدبية والتقاليد الخاصة بتأويلاتها تبدو أنها فرضت قارئاً ذكراً، وأقنعت القراء النساء أن يقرأوا مثلما يقرأ رجل ما، أي من وجهة نظر ذكرية. بطريقة متشابهة، افترض المنظرون السينمائيون أن ما يطلقون عليه: "المنظر السينمائي" "cinematic gaze" (أي النظر من وضع الكاميرا) هو ذكرى بطريقة جوهريّة: أي أن النساء متموقعين بوصفهم الموضوع للمشاهد / المنظر السينمائي وليس بالأحرى بوصفهم المراقب لذلك المشهد. في الدراسات الأدبية، درس النقاد النسائيون الطرائق / الاستراتيجيات المتنوعة التي تشيد الأعمال، عن طريقها، منظوراً ذكورياً يصبح منظوراً معيارياً، وناقشوا كيف ينبغي أن تغير الدراسة لهذه البنيات والنتائج طرق القراءة للرجال علاوة على النساء.

إن التركيز على المتغيرات الاجتماعية والتاريخية في طرق القراءة يؤكد أن التأويل هو ممارسة اجتماعية؛ فالقراء يؤولون، بطريقة عامة، عندما يتكلمون مع الأصدقاء حول الكتب أو الأفلام، أي أنهم يؤولون لأنفسهم الذي يقرأونه. فيما يخص التأويل المنهجي الذي يحدث في فصول الدراسة، فإن ثمة بروتوكولات مختلفة؛ فالنسبة لأي عنصر في عمل ما، فإنه يمكنك أن تسأل عما يفعل، وكيف يرتبط بالعناصر الأخرى، ولكن التأويل، بطريقة أساسية، قد يقتضي ضمناً التزاماً بالقواعد والقوانين الموجودة: وهكذا يمكن السؤال عما يكون هذا العمل حقاً؟. إن هذا السؤال ليس منبعثاً عن طريق فكرة الغموض لنص ما، إنه أكثر ملاءمة تماماً للنصوص البسيطة من النصوص المعقدة بطريقة هائلة. إن الإجابة، من خلال تلك اللعبة، يجب أن تلائم شروطاً معينة: إنها لا يمكن أن تكون واضحة، ويجب أن تكون تأملية مثلاً. أن تقول إن "هاملت" هي مسرحية تدور حول أمير ما في الدينمارك، فيمكن أن ترفض الالتزام بالقواعد والقوانين. ولكن "هاملت" تدور حول الانهيار لنظام العالم الإليزابيثي، أو "هاملت" تدور حول خوف الرجال من النشاط الجنسي الأنثوي، أو "هاملت" تدور حول عدم وثوقية العلامات، فإن هذا يعد إجابات ممكنة؛ فما يمكن رؤيته بطريقة مألوفة

بوصفه "مدارس" للنقد الأدبي أو "مقاربات" نظرية للأدب هو نزعات لإعطاء أنواع خاصة من الإجابات عن السؤال عما يكون أى عمل بطريقة أساسية : "كفاح الطبقة" (الماركسية) ، "إمكانية التجربة الموحدة" (النقد الجديد) ، "اللاتماثل لعلاقات الجنوسة" (النسوية) ، "طبيعة التفكيك الذاتى للنص" (التفكيك) ، "اختفاء الإمبريالية" (نظرية ما بعد الاستعمار / الكولونيالية) ، "القلب الجنسى" (دراسات الشواذ) .

إن الخطابات النظرية المشار إليها بين الأقواس ليست أنماطاً للتأويل فى المقام الأول ؛ أى أنها تقارير عما تتناوله على أنه مهم للثقافة والمجتمع على وجه الخصوص . ويشتمل العديد من هذه النظريات على تقارير عن وظيفة الأدب ، أو وظيفة الخطابات على العموم ، وبالتالي فإنها تتناول مشروع الشعرية ، ولكن بوصفها أشكالاً للهرمينوطيقا فإنها تنتج أنواعاً للتأويل الذى تكون النصوص منظمة ، من خلاله ، ضمن إطار لغة تأويلية أو ترجمة تأويلية "target language" . إن ما يكون مهماً فى لعبة التأويل ليس هو الإجابة التى تقترحها ، مثلما عرضت محاكياتي الساخرة بعض أشكال الإجابة التى تصبح تنبؤية بالتحديد ، وإنما كيف تحصل عليها ، وماذا تفعل بتفصيلات النص من خلال ربطها بإجابتك .

ولكن كيف نختار بين التأويلات ؟ فكما اقترحت أمثلتي من قبل ، فإنه ليس ثمة حاجة الى أن نقرر إن كانت "هاملت" تدور ، بطريقة أساسية ، حول سياسات عصر النهضة ، أو علاقات الرجال بأمهاتهم ، أو عدم وثوقية العلامات . إن النشاط لمؤسسة الدراسات الأدبية يعتمد على حقيقتين متماثلتين ، أولهما : أن مثل هذه الجدالات ليست ثابتة ومستقرة مطلقاً ، وثانيهما : أن الجدالات يجب أن تكون معدة حول الكيفية التى تعضد المشاهد الخاصة أو تألفات الأسطر الشعرية على أى افتراض معين ؛ فلن نستطيع أن تجعل عملاً ما يعنى فقط أى شئ : إنه يقاوم ذلك ، ويجب عليك أن تجتهد لى تقنع الآخرين بملاحة الموضوع لقراءتك . فيما يخص المسالك لتلك الجدالات ، فإن سؤالاً رئيسياً هو : ماذا يحدد المعنى ؟ لقد عدنا مرة أخرى إلى تلك القضية الرئيسية .

ماذا يحدد المعنى ؟ إننا نقول ، أحياناً ، إن المعنى لمنطوق ما هو ما يعنيه شخص ما ، كما لو أن المقصد لتكلم ما حدد المعنى . وأحياناً نقول إن المعنى موجود فى النص (فربما قصدت أن تقول (x) ، ولكن ما قلته يعنى (y) فعلياً) ، وكأن المعنى يكاد أن يكون المنتج للغة نفسها . وأحياناً نقول إن السياق هو ما يحدد المعنى : أن تعرف

ما يعنيه هذا المنطوق المعين ، فإنه يجب عليك أن تنتظر في الظروف أو السياق التاريخي الذي يصوره من خلاله . ويزعم بعض النقاد ، كما ذكرت من قبل ، أن المعنى لنص ما هو التجربة للقارئ . إذن ماذا يحدد المعنى : المقصد ، النص ، السياق ، القارئ ؟

والآن ، توضيح الحقيقة المهمة لتلك المناقشات المشيدة من أجل العوامل الأربعة جميعاً أن المعنى معقد ومراوغ ، وليس شيئاً نهائياً محدداً عن طريق أى من هذه العوامل . إن مقالاً شهيراً بعنوان : "المغالطة القصدية" "The Intentional Fallacy" ، يناقش أنه بالنسبة إلى جدالات الأعمال الأدبية حول التأويل فإنها ليست ثابتة ومستقرة عن طريق مراجعة الكاتب (the oracle) . إن المعنى لأى عمل ليس ما انشغل به الكاتب في لحظة ما أثناء تأليف العمل أو ما يعتقد الكاتب أن ما يعنيه العمل بعد تلك اللحظة يكون منتهاً ، ولكن ، بالأحرى ، ما نجح هو أو هي في تجسيده في العمل ؛ فإذا كنا نعالج ، عادة ، المعنى لمنطوق ما في المحادثات العادية بوصفه ما يقصده الناطق (المتكلم) "utterer" ، فإن هذا بسبب أننا أكثر اهتماماً بما يفكر فيه المتكلم في تلك اللحظة من كلماته أو كلماتها ، ولكن الأعمال الأدبية يتم تقييمها من أجل البنيات الخاصة للكلمات التي دفعتها إلى التداول . إن تقييد المعنى لعمل ما بما قد قصده كاتب ما يظل استراتيجياً (طريقة) نقدية ممكنة ، ولكن هذه الأيام ، عادة ، يكون المعنى مقيداً ليس بمقصد داخلي ، ولكن بتحليل ظروف الكاتب الشخصية والتاريخية : ما نوع الفعل الذي يؤديه هذا الكاتب ، منتجاً موقف الساعة ؟ هذه الإستراتيجية تشوه الاستجابات المتأخرة للعمل ، مقترحة أن العمل يجيب عن الاهتمامات الخاصة بلحظة خلقه ، وبالمصادفة ، فقط ، يجيب عن الاهتمامات الخاصة بالقراء اللاحقين.

ويبدو أن النقاد ، الذين يدافعون عن الفكرة التي ترى أن المقصد يحدد المعنى ، يخافون من أنه لو أنكرنا ذلك ، فإننا نضع القراء في موضع أعلى للقيمة من الكتاب ، ونحكم أن "أى شيء يصح" في التأويل ، ولكن إذا أنتجت تأويلاً ما ، فإنه يجب عليك أن تقنع الآخرين بوثوقيته ، وإلا سوف يكون مرفوضاً ؛ فلا أحد يزعم أن "أى شيء يصح" . فيما يخص الكتاب ، لما لا يكون أفضل أن نحتفى بهم من أجل القوة لإبداعاتهم التي تحدث على الفكر اللانهائي ، وننتج قراءات متنوعة ، أكثر مما نتخيل أن ثمة معنى أصلياً لعمل ما ؟ لا شيء من هذا يعنى أن مقولات الكتاب عن عمل ما ليس لها فائدة : إنها تكون قيمة بنوع خاص للعديد من المشروعات النقدية ، بوصفها نصوصاً تتجاوز مع

نص العمل . إنها تكون حاسمة ، على سبيل المثال ، فى تحليل الفكر لكاتب ما أو مناقشة الطرق التى ربما عقد أو قلب عمل ما ، من خلالها ، وجهة النظر المعلقة أو المقصد .

إن المعنى لعمل ما ليس ما انشغل به الكاتب فى فترة ما ، وليس ما يكون ، ببساطة ، خاصية ما للنص أو التجربة لقارئ ما . إن المعنى هو فكرة لا مفر منها ، لأنه لا يكون شيئاً ما بسيطاً أو محدداً بطريقة بسيطة ؛ فالمعنى هو تجربة ما لذات ما ، وفى الوقت نفسه خصوصية ما لنص ما ، إنه الأمرين معاً ، ما نفهمه ، ونحاول أن نفهمه فى النص . إن الجدالات حول المعنى هى ، دائماً ، ممكنة ، ومن خلال هذا المنحى يصبح المعنى غير مقرر ، ودائماً يمكن أن يكون مقررًا ومتوقفًا على قرارات ليست نهائية مطلقاً . ولو أننا يجب علينا أن نتبنى مبدأ عاماً أو صيغة عامة ، فإننا قد نقول إن المعنى محدد عن طريق السياق "context" ؛ لأن السياق يشتمل على قواعد اللغة ، وموقف الكاتب والقارئ ، وأى شىء آخر قد يكون متصلاً بهذا الموضوع بطريقة يمكن تصورها أو إدراكها . ولكن إذا قلنا إن المعنى هو السياق المحدد "context-bound" ، فمن ثم يجب أن نضيف أن السياق غير محدد ؛ أى ليس ثمة تحديد قبلى لما يعد متصلاً بالموضوع ، إن توسيع السياق قد يكون قادراً على أن يغير ما تنتظر إليه بوصفه المعنى لنص ما . إن المعنى هو سياق محدد ، ولكن السياق غير محدد .

إن التغيرات الرئيسية فى تأويل الأدب ، المنتجة عن طريق الخطابات النظرية ، قد تم التفكير فيها بوصفها النتيجة لتوسيع أو إعادة وصف السياق . فعلى سبيل المثال ، ناقش "توني موريسون" Toni Morrison أن الأدب الأمريكى كان ، بطريقة عميقة ، موسوماً بحضور العبودية التاريخى غير المعترف به عادة ، وأن ارتباطات هذا الأدب بالحرية (حرية الحد ، وحرية الطريق المفتوح ، وحرية التخيل المتحرر) ينبغى أن يتم قراءتها من خلال سياق الاستعباد ، التى تأخذ دلالتها منه . كما أن "إيوارد سعيد" Edward Said اقترح أن روايات "جان أوستن" Jane Austen ينبغى أن يتم تأويلها من ناحية خلفيتها الاجتماعية والسياسية التى تكون مبعدة منها : أى الاستغلال للمستعمرات فى الإمبراطورية التى توفر الثروة لدعم حياة لائقة فى الوطن (بريطانيا) . إن المعنى هو سياق محدد ، ولكن السياق غير محدد ، دائماً يفضى إلى تحولات تحت ضغط المناقشات النظرية .

إن أطروحات الهرمنيوطيقا ، مراراً ، تميز "هرمنيوطيقا الاستعادة" *hermeneutics of recovery* ، التي تبحث عن إعادة تشييد السياق الأصلي للمنتج (الظروف ، ومقاصد الكاتب ، والمعاني لنص ما التي كانت مقدمة للقراء الأصليين) ، من "هرمنيوطيقا الشك" *hermeneutics of suspicion* التي تبحث عن اكتشاف الافتراضات غير المفحوصة التي قد يعتمد نص ما عليها (السياسية ، الجنسية ، الفلسفية ، اللغوية) ؛ فالنوع الأول من الهرمنيوطيقا قد يحتفل بالنص ومؤلفه مثلما تبحث عن تشييد رسالة أصلية يمكن تقبلها من قراء اليوم ، بينما النوع الثاني يعنى ، عادة ، أن ترفض سلطة النص *"the authority of the text"* ، ولكن تلك الترابطات ليست ثابتة ، ويمكن أن تكون معكوسة بطريقة بسيطة ؛ فهرمنيوطيقا الاستعادة ، من خلال تقييدها النص بمعنى ما أصلي افتراضاً بعيداً عن اهتمامنا ، قد تقلل أو تنقص من قوتها ، بينما هرمنيوطيقا الشك قد تقدر قيمة النص من أجل الطريق الذي تشغلنا وتساعدنا من خلاله على إعادة التفكير فى قضايا الساعة اليوم المجهولة بالنسبة إلى مؤلفه . وقد يكون هناك تمييز بين أمرين أكثر صلة بالموضوع من هذا التمييز : أولهما : التأويل الذى يتناول النص من خلال وظيفته لإدراك شىء ما قيم لكى يقوله (هذا إما أن يكون هرمنيوطيقا إعادة التشييد أو هرمنيوطيقا الشك) ، وثانيهما : التأويل التشخيصى *"symptomatic interpretation"* الذى يعالج النص بوصفه العرض لشيء ما ليس نصياً ، شىء ما أعمق افتراضاً يصبح المصدر الحقيقى للتفسير ، ويمكن أن يكون الحياة النفسية للمؤلف ، أو التواترات الاجتماعية لحقبة ما ، أو الهلع المثلثى *"homophobia"* للمجتمع البرجوازي . إن التأويل التشخيصى يهمل خصوصية الموضوع (أى أنه علامة لشيء ما آخر) ، وهكذا فإنه ليس مرضياً تماماً بوصفه نمطاً للتأويل ، ولكنه عندما يركز على الممارسات الثقافية التى يكون العمل حالة منها ، فإنه يمكن أن يكون مفيداً لتفسير تلك الممارسة . فقد يكون تأويل قصيدة ما ، بوصفها عرضاً أو حالة للامح الشعر الغنائى على سبيل المثال ، فعلاً هرمنيوطيقياً غير مرضى ، ولكنه إسهام مفيد بالنسبة إلى "الشعرية" ، وسأصرف همتى الآن إلى تلك القضية .

المراجع

- Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (London : Duckworth, 1983), 107, 115.

- B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1956).

- القدرة الأدبية :

Jonathan Culler, *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and The Study of Literature* (London : Routledge & Kegan Paul, 1975), 113 - 60.

- أفق التوقعات :

Robert Holub, *Reception Theory : A Critical Introduction* (London : Methuen, 1984), 58 - 63.

- Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in *Women Writing and Writing about Women*, ed. Mary Jacobus (London : Croom Helm, 1979), 25.

- المغالطة القصصية:

W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, "The Intentional Fallacy", in Wimsatt, *The verbal Icon : Studies in The Meaning of Poetry* (Lexington : University of Kentucky Press, 1954), 18.

- Toni Morrison, *Playing in the Dark : Whiteness and The American Literary Imagination* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992).

- Edward Said, "Jane Austen and Empire", *Culture and Imperialism* (New York : Knopf, 1993), 80 - 97.

- هرمنيوطيقا الشك :

Hans-Georg Gadamer, "The Hermeneutics of Suspicion", in Gary Shapiro and Alan Sica, eds., *Hermeneutics : Questions and Prospects* (Amherst : University of Massachusetts Press, 1984), 54 - 65.

- قراءات إضافية :

- Jonathan Culler, Saussure (London : Fontana, 1976; rev. edn. : Ithaca, NY : Cornell University Press, 1986).

مدخل إلى فكر "سوسور" وتأثيره .

- M. A. K. Halliday, Exploration in The Functions of Language (London : Arnold, 1973).

مقالات متصلة بموضوع الدراسات الأدبية .

- Roger Fowler, Linguistics Criticism (Oxford : Oxford University Press, 1996).

مدخل مفيد للغة والأبعاد اللغوية في الأدب .

- William Ray, Literary Meaning : From Phenomenology to Deconstruction (Oxford : Blackwell, 1984).

يطور بياناً مقنعاً حول مقاربات المدارس النقدية المختلفة للمعنى في الأدب .

- Nigel Fabb et al., eds., The Linguistics of Writing : Arguments Between Language and Literature (New York : Methuen, 1974).

مقالات حديثة قوية .

- حول الشعرية :

- Jonathan Culler, Structuralist Poetics; Roland Barthes, S/Z (New York : Hill & Wang, 1974).

- حول الهرمنيوطيقا :

- Donald Marshall, "Literary Interpretation", in Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures, ed. Joseph Gibaldi, 2nd edn. (New York : MLA, 1992), 159 - 82.

- حول نقد استجابة القارئ :

- Jane Tompkins, ed., Reader-Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980).

الفصل الخامس

البلاغة ، والشعرية ، والشعر

لقد تم تعريف "الشعرية" بوصفها المحاولة لتفسير النتائج / التأثيرات الأدبية عن طريق وصف التقاليد / المواضع ، وقراءة العمليات التي تجعلها ممكنة . إنها (أى الشعرية) مرتبطة إلى حد بعيد بالبلاغة التي كانت الدراسة للوسائل الإقناعية والتعبيرية للغة منذ العصور الكلاسيكية ؛ أى تكتيكات اللغة والفكر التي يمكن أن تكون مستخدمة لتشديد الخطابات التأثيرية . لقد فصل "أرسطو" البلاغة عن الشعرية ، معالجاً البلاغة بوصفها فن الإقناع ، والشعرية بوصفها فن المحاكاة "imitation" أو التمثيل . وعلى الرغم من ذلك ، فإن التقاليد الخاصة بعصر النهضة والعصور الوسطى شابهت بينهما ؛ فالبلاغة أصبحت فن الخطابة "eloquence" ، والشعر كان المثال الأعلى لهذا الفن (لأنه ينشد أن يعلم ويبهج ويقنع) . فى القرن التاسع عشر ، كان يتم النظر إلى البلاغة بوصفها وسيلة منفصلة من النشاطات الحقيقية للفكر ، أو من التخيل الشعرى ، وانتهى بها الأمر إلى الازدراء . أما فى أواخر القرن العشرين ، فلقد كانت البلاغة مزدهرة بوصفها الدراسة للقوى البنائية للخطاب .

إن الشعر مرتبط بالبلاغة ؛ فهو لغة تخلق استخداماً وفيراً للصور اللفظية واللغوية التي تهدف إلى أن تكون إقناعية بطريقة فعالة . ومنذ أن استبعد "أفلاطون" الشعراء من جمهوريته الفاضلة ، عندما كان الشعر مطعوناً فيه أو مشوه السمعة ، فإنه كان يتم النظر إليه بوصفه بلاغة خادعة أو سخيفة تضلل المواطنين ، وتستدعى الرغبات المفرطة . أما "أرسطو" فقد أصر على قيمة الشعر بالتركيز على "المحاكاة" "mimesis" وليس بالأحرى على البلاغة ، كما زعم أن الشعر يقدم نموذجاً للتجربة القيمة للتحويل من الجهل إلى المعرفة . إن "الشعرية" ، بوصفها تقريراً عن وسائل وإستراتيجيات الأدب ، لا يمكن إنقاصها إلى أن تكون تقريراً عن الصور البلاغية ، ولكن الشعرية قد يمكن رؤيتها بوصفها جزءاً من البلاغة الموسعة التي تدرس الوسائل للأفعال اللغوية فى الأنواع جميعها .

لقد كانت النظرية الأدبية مهتمة ، كثيراً ، بالبلاغة ، وناقش المنظرون طبيعة ووظيفة الصور البلاغية . إن أية صورة بلاغية قد تم تعريفها على وجه العموم بوصفها تغييراً للاستخدام العادى أو انحرافاً عنه ؛ فعلى سبيل المثال : My love is a red, red rose

"حبي متوهج ، وردة حمراء" ، تستخدم كلمة (وردة) (rose) ولا تقصد بها الزهرة ، ولكن شيئاً ما جميلاً ونقيساً (تلك هي الصورة الاستعارية) ، أو جملة "يكن السر" تجعل السر فاعلاً قادراً على احتلال موقع ما (التشخيص "Personification") . لقد حاول البلاغيون أن يميزوا "المجازات" "tropes" الخاصة التي "تحول" أو تغير المعنى لكلمة ما (مثل الاستعارة) ، من "الصور" اللامباشرة الأكثر تنوعاً التي ترتب الكلمات لإنجاز تأثيرات خاصة ؛ فمن هذه الصور : "الجناس الاستهلاكي" "alliteration" (التكرار لحرف صامت "consonant") ، و "الالتفات/ المخاطبة" "apostrophe" (مخاطبة شيء ما لا يكون مستمعاً مألوفاً ، كما في : "Be still, my heart!") ، و "السجع" "assonance" (التكرار لصوت صائت "vowel sound") .

إن النظرية الحديثة نادراً ما تميز الصورة "figure" من "المجاز" "trope" ، وتشككت ، أيضاً ، في الفكرة التي ترى أنه ثمة معنى "مألوف" أو "حرفي" تتحرف عنه الصور والمجازات . فعلى سبيل المثال ، هل يعد مصطلح "الاستعارة" "metaphor" نفسه حرفياً أو مجازياً ؟ ويعرض "جاك بريدان" في "الأسطورة البيضاء" "White Mythology" كيف تبدو الأطروحات النظرية للاستعارة معتمدة على الاستعارات بطريقة يتعذر اجتنابها . واعتق ، كذلك ، بعض المنظرين النتيجة المناقضة التي ترى أن اللغة مجازية أساساً ، وأن ما نطلق عليه اللغة الحرفية تتكون من صور لديها طبيعة مجازية كانت مهمة ؛ فعندما نتكلم عن "فهم أو إدراك" "مشكلة معقدة" على سبيل المثال ، فإن هذين التعبيرين يصبحان تعبيرين حرفيين بسبب الإهمال أو التغاضي عن مجازيتهما الممكنة .

من هذا المنظور ، فإنه ليس ثمة اختلاف بين الحرفي والمجازي ، ولكن المجازات والصور ، بالأحرى ، هي بنيات أساسية في اللغة ، وليست استثناءات أو تحريفات . لقد كانت الصورة الأكثر أهمية هي الاستعارة بطريقة تقليدية ؛ فآية استعارة تعالج شيئاً ما بوصفه شيئاً ما آخر (حبي متوهج ، وردة حمراء) ، ومن ثم تصبح الاستعارة شكلاً لطريق أساسي لعملية التعرف "knowing" : إننا نعرف شيئاً ما عن طريق رؤيته بوصفه شيئاً ما ؛ فالمتفكرون يتكلمون عن : "نحن نعيش أو نحيا بالاستعارات" ، أي المخططات الاستعارية الأساسية ، مثلما يتكلمون عن : "الحياة رحلة" ؛ فهذه المخططات تبني طرائقنا في التفكير في العالم : أي أننا نحاول أن نحصل على مكان ما في الحياة ، وأن نجد طريقنا ، وأن نعرف إلى أي مكان نذهب ، و "أن نواجه العقبات" ، وهلم جرا .

لقد تمت معالجة الاستعارة بوصفها شيئاً أساسياً للغة والتخيل ؛ لأنها جديرة بالاحترام والتقدير بطريقة يمكن إدراكها ، وليست عابثة أو شكلية بطريقة ملازمة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن قوتها الأدبية قد تعتمد على تعارضها ؛ فجملة "وربزورث" : "إن الطفل هو أب للرجل" تستوقفك ، وتجعلك تفكر ، ومن ثم تدعك ترى علاقة التوالدات على ضوء جديد : إن علاقة الطفل بالرجل ، الذى سوف يصبحه فيما بعد ، مقارنة بعلاقة أب ما بطفله ؛ لأن أية استعارة يمكن أن تقود إلى افتراض معقد ، وكذلك أية نظرية هى صورة بلاغية محققة بطريقة سهلة للغاية .

ولكن المنظرين شددوا ، أيضاً ، على أهمية الصور الأخرى ؛ فبالنسبة إلى "رومان ياكوبسون" "Roman Jakobson" ، تعد الاستعارة والكناية "metonymy" بنيتين أساسيتين للغة ؛ فإذا كانت الاستعارة ترتبط بوسيلة المشابهة ، فإن الكناية ترتبط بوسيلة التجاور أو التماس "contiguity" . إن الكناية تتحرك من أحد الأشياء إلى آخر يكون مجاوراً أو متماساً ، مثلما نقول "التاج" من أجل "الملكة" ؛ فالكناية تنتج نظاماً عن طريق اتصال الأشياء فى السلسلة المكانية والزمانية ، متحركة من أحد الأشياء إلى آخر ضمن نطاق ميدان معين أو محدد ، وليس بالأحرى اتصال أحد الميادين بآخر مثلما يمكن أن تفعل الاستعارة . ويضيف منظرون آخرون "المجاز المرسل" "synecdoche" و "السخرية" "irony" لإكمال قائمة "المجازات الأربعة الرئيسية" ؛ فالمجاز المرسل هو استبدال الجزء من أجل الكل : "عشر أياد" من أجل "عشرة عمال" . إنه يستنتج خصوصيات الكل من خصوصيات جزء ما ، ويسمح للأجزاء أن تمثل الكليات . أما السخرية فإنها تضع المظهر الخارجى بجانب الحقيقة ؛ فما يحدث هو المعارض لما يكون متوقعاً (ماذا يحدث إذا أمطرت على منبع أخبار الطقس فى نزته الخلوية ؟) . لقد استخدم المؤرخ "هايدن ويت" "Hayden White" تلك المجازات الأربعة الرئيسية (الاستعارة ، والكناية ، والمجاز المرسل ، والسخرية) لتحليل الشرح التاريخى أو "emplotment" كما يطلق عليه ؛ إنها (أى تلك المجازات) البنيات البلاغية الأساسية التى يمكن لنا أن نفهم التجربة عن طريقها . إن الفكرة الجوهرية للبلاغة ، بوصفها معرفة تتجلى تماماً من خلال هذا النموذج الرباعى ، يمكن أن تكون بنيات أساسية للغة تشكل الأساس للمعانى المنتجة أو تجعلها ممكنة فى مجموعة متنوعة ومتسعة للخطابات .

إن الأدب يعتمد على الصور البلاغية ، ولكنه يعتمد ، أيضاً ، على البنيات الأوسع ، أى على الأنواع / الأجناس الأدبية "Literary Genres" بنوع خاص . ويمكن أن نتساءل عن ماذا تكون الأنواع / الأجناس وماذا يكون دورها ؟ هل يمكن أن نعد مصطلحين مثل "الملحمة" "epic" و "الرواية" "novel" ، ببساطة ، طريقتين ملائمتين لتصنيف الأعمال على أساس التشابهات الإجمالية أو هل لديهما وظائف بالنسبة إلى القراء والكتاب ؟

تعد الأنواع / الأجناس ، بالنسبة إلى القراء ، مجموعة من التقاليد / المواضع والتوقعات : أى معرفة إن كان ما نقرأه قصة بوليسية أو قصة رومانسية ، قصيدة من الشعر الغنائى أو قصيدة تراجيدية ؛ فنحن نكون فى حالة ترقب للأشياء المختلفة ، ونضع افتراضات حول ما سيكون دالاً . إننا نبحث عن إشارات أو دلائل "clues" عند قراءة قصة بوليسية ، ولا نفعل ذلك ، نوعاً ما ، عندما نقرأ قصة تراجيدية . إن ما قد يكون صورة لافتة للنظر فى الشعر الغنائى (مثل: يكمن السر فى المنتصف) ربما يكون تفصيلاً ثانوياً صغيراً فى قصة عن الأرواح والأشباح "ghost story" ، أو عمل للخيال العلمى من حيث إن الأسرار قد تملك الأجساد .

لقد اتبع الكثير من المنظرين للنوع / الجنس الأدبى تاريخياً ، اليونانيين ، الذين قسموا الأعمال بين ثلاثة تصنيفات متسعة طبقاً إلى من يتكلم : الشعر "poetic" أو الشعر الغنائى "lyric" ؛ حيث إن الراوى / السارد يتكلم من خلال الشخص الأول ، والملحمة أو السرد / القص "narrative" ؛ حيث إن الراوى يتكلم من خلال صوته الخاص ولكن يسمح للشخصيات أن تتكلم من خلاله ، والمسرحية ؛ حيث إن الشخصيات تقوم بفعل الحوار جميعه . وثمة طريق آخر لتنظيم هذا الاختلاف ، وهو أن تركز على علاقة المتكلم بالجمهور ؛ ففي الملحمة ، هناك تلاوة شفوية : أى أن الشاعر يواجه جمهور المستمعين مباشرة ، وفى المسرحية يكون الكاتب مختلفاً عن الجمهور ، والشخصيات يتحاورون على خشبة المسرح ، وفى الشعر الغنائى ، هذا الوضع المعقد للغاية ، ينصرف الشاعر عن مستمعيه فى الغناء والإنشاد لى يتكلم ، ويزعم أو يتظاهر بأنه يتحاور مع نفسه أو شخص ما آخر : روح الطبيعة ، أو "ميوز" "Muse" (إلهة الغناء والشعر فى الميثولوجيا الإغريقية) ، أو صديق شخصى ، أو محبوب ، أو إله ، أو فكرة تجريدية مشخصة ، أو موضوع طبيعى . ويمكن أن نضيف إلى هذه الأنواع / الأجناس الأدبية الأولية ، النوع / الجنس الأدبى الحديث للرواية ، التى تخاطب القراء من خلال كتب (موضوع الرواية سوف يشغل الفصل السادس من هذا الكتاب) .

كانت الملحمة والمسرحية الدرامية ، فى العصور التاريخية القديمة وفى عصر النهضة ، إنجازات الأدب المتوجة ، والمآثر الرفيعة لأى شاعر ملهم . ولقد جلب إبداع الرواية منافساً جديداً فى المشهد الأدبى ، ولكن فيما بين أواخر القرن الثامن عشر ومنتصف القرن العشرين/، وصل الحال بالشعر الغنائى ، أى القصيدة القصيرة غير القصصية ، إلى أن يكون متحققاً بوصفه جوهر الأدب ؛ فمرة يتم النظر إليه ، على الأخص ، بوصفه نمطاً للتعبير السامى أو الراقى ، وأخيراً آل الأمر بالشعر الغنائى إلى أن يتم رؤيته بوصفه التعبير عن المشاعر القوية ، متعاملاً مع الحياة اليومية والقيم الرفيعة فى وقت واحد ، مانحاً التعبير الحقيقى عن المشاعر الداخلية العميقة للذات الفردية . إن هذه الفكرة لا تزال مهيمنة ، وعلى الرغم من ذلك ، فإن المنظرين المعاصرين عالجوا الشعر الغنائى قليلاً بوصفه تعبيراً عن مشاعر الشاعر ، وكثيراً بوصفه عملاً ترابطياً وتخيلياً فى اللغة ، أى تجريباً فيما يتصل بالاتصالات والصيغ اللغوية التى تجعل الشعر تمزيقاً "disruption" للثقافة ، وليس بالأحرى المستودع الرئيسى لقيمها .

إن النظرية الأدبية ، التى كانت مركزة على الشعر ، تناقش ، بين أشياء أخرى ، الأهمية المتصلة للطرق المختلفة فى النظر إلى القصائد : إن قصيدة ما هى إلا بنية مؤلفة من الكلمات (نص ما) ، وحدث (فعل للشاعر ، تجربة للقارئ ، حدث فى التاريخ الأدبى) . فيما يخص القصيدة التى يتم فهمها وإدراكها بوصفها تشييداً لغوياً ، فإن سؤالاً رئيسياً يكون عن العلاقة بين المعنى والملاحم اللادلالية "non-semantic" للغة ، مثل الأصوات والإيقاع "rhythm" ، كيف تشتغل الملاحم اللادلالية للغة ؟ وما النتائج أو التأثيرات ، الواعية أو اللاوعية ، التى تقوم بها أو تؤدىها ؟ وما أنواع التفاعل التى يمكن أن تكون متوقعة بين الملاحم الدلالية واللادلالية ؟

وفما يخص القصيدة بوصفها فعلاً ؛ فلقد كان سؤالاً مهماً عن العلاقة بين فعل الكاتب الذى يكتب القصيدة وفعل المتكلم أو "الصوت" الذى يتكلم فيها . إن هذا السؤال يعد موضوعاً معقداً ؛ فالكاتب لا ينطق بالقصيدة ولكنه يكتبها ، ويتخيل نفسه أو نفسها أو صوتاً آخر ينطق بها ؛ فلكى نقرأ قصيدة ما ، على سبيل المثال "مكامن السر" ، فيمكن أن نلفظ بالكلمات : "نحن نرقص دائرياً فى حلقة ، ونفترض" . إن القصيدة تبدو أنها منطوق ما ، ولكنها المنطوق لصوت ما فى وضع غير محدد أو غير

معروف سلفاً . ولكي نقرأ كلماتها يمكن أن تضع نفسك في موضع التلفظ بها أو أن تتخيل صوتاً آخر يلفظ بها ، أي ما نقول عنه ، عادة ، الصوت لراي / سارد ما أو متكلم ما مشيد عن طريق الكاتب . ومن ثم لدينا ، من جهة أولى ، الشخصية التاريخية "روبرت فروست" "Robert Frost" ، ومن جهة ثانية ، الصوت لهذا المنطوق الخاص . أما الوسيط بين هاتين الشخصيتين هي شخصية أخرى : أي صورة الصوت الشعري الذي يظهر من الدراسة لمجال ما من القصائد لشاعر مفرد (في حالة "فروست" ، ربما يكون ذلك في صورة فظة ، عملية أو واقعية ، ولكنه مراقب متأمل لحياة ريفية أو قروية) . إن أهمية تلك الشخصيات المختلفة تتغير من شاعر إلى آخر ، ومن أحد أنواع الدراسة النقدية إلى أخرى ، ولكن من خلال التفكير والتأمل للشعر الغنائي ، فإنه يكون مهماً وحاسماً أن نبدأ بتمييز بين الصوت الذي يتكلم ، والشاعر الذي ألف القصيدة ، ومن ثم يخلق التمييز هذه الصورة للصوت .

إن الشعر الغنائي ، طبقاً لقول معروف لـ "جان ستيوارت ميل" "John Stuart Mill" ، هو منطوق مسموع مصادفة . والآن عندما نسمع مصادفة منطوق ما يلفت انتباهنا ، فإن ما نفعله على نحو مميز هو أن نتخيل أو نعيد تشييد متكلم ما وسياق ما ؛ أي أننا نعين نغمة ما لصوت ما ، ونستنتج الحالة النفسية ، والمواقف ، والاهتمامات ، والأوضاع لمتكلم ما (أحياناً ، يتوافق مع ما نعرفه عن الكاتب ، ولكن ، عادة ، لا يكون) . لقد كان هذا مقارنة سائدة للشعر الغنائي في القرن العشرين ، وتبريراً محكماً قد يكون متمثلاً في أن الأعمال الأدبية هي محاكاة خيالية لمنطوقات العالم الحقيقي ، ومن ثم فالغنائيات "lyrics" هي محاكاة خيالية للمنطوق الشخصي ؛ وكأن كل قصيدة من هذا الشعر بدأت بكلمات خفية أو محجوبة (على سبيل المثال ، قد أقول أنا أو شخص ما : "حبي متوهج ، ورده حمراء" ، أو قد أقول أنا أو شخص ما : "نحن نرقص دائرياً في حلقة ، ونفترض") ، وهكذا فإن تأويل القصيدة هو موضوع لاستنباط الطبيعة لاتجاهات المتكلم من إشارات النص ، ومن معرفتنا العامة عن المتكلمين والمواقف المألوفة . ويمكن أن تتساءل عما يقود شخص ما إلى أن يتكلم هكذا ؟ لقد كان الشكل السائد لاستحسان أو إبراز الشعر في المدارس والجامعات تركيزاً على التعقيدات الخاصة بوضع المتكلم ، وعلى القصيدة بوصفها تعبيراً درامياً عن الأفكار "dramatization of thought" والمشاعر لمتكلم ما الذي يعيد تشييده شخص ما .

وبعد هذا مقارنة إنتاجية للشعر الغنائي ؛ لأن العديد من القصائد تظهر أو تقدم متكماً ما يؤدي أفعالاً كلامية يمكن إدراكها : يتأمل في الدلالة لتجربة ما ، ويعنف صديقاً أو محبوباً ، ويعبر عن الإعجاب أو الوفاء والإخلاص ، على سبيل المثال ، ولكن إذا التفتنا إلى البدايات لبعض الغنائيات الشهيرة جداً ، مثل قصيدة "شيلي" "Shelley" : "قصيدة إلى الريح الغربية" "Ode to the West Wind" أو قصيدة "بلاك" "Blake" : "النمر" "The Tiger" ، فإن الصعوبات تنشأ : أيتها الريح الغربية البرية ، إنك نسمة الخريف الحالى ! ، أو "النمر ، النمر ، اللامع المشتعل في مساء الغابات" . إنه يبدو شاقاً أن نتخيل ما نوع الموقف الذي ربما يقود شخص ما إلى أن يتكلم بهذه الطريقة ، أو ما الحدث غير الشعري الذي ربما تؤبىه تلك القصائد . إن الإجابة التي يمكن أن ندرکها على الأرجح هي أن هؤلاء المتكلمين مدفعون إلى الابتعاد عن ذلك ، ويصقلون ما ينطقون به شعرياً ، كما أنهم يضعونه موضعاً مغالياً ؛ فإذا حاولنا أن نفهم تلك القصائد ، بوصفها محاكاة خيالية لأفعال الكلام العادية ، فإن الفعل يبدو محاكاة للشعر نفسه .

إن ما تقترحه تلك الأمثلة هو التطرف والغلو "extravagance" للشعر الغنائي . إن قصائد الشعر الغنائي لا تبدو راغبة فقط في أن تخاطب أى شيء تقريباً تفضيلاً على جمهور واقعي أو فعلي (الريح ، نمر ، روحى) ، إنها تفعل ذلك من خلال التعبيرات المبالغة "hyperbolic accents" . إن المبالغة هي التي عليها المدار هنا : النمر ليس فقط "برتقالي" ، ولكنه "مشتعل" ، والريح هي "نسمة الخريف الحالى" بالذات ، وبعد ذلك في القصيدة "المنقذ والمدمر" ، وحتى القصائد التهكمية "sardonic poems" مؤسسة على التكتيفات المبالغة "hyperbolic condensations" ، مثلما ينقص "فروست" النشاط الإنساني إلى الرقص دائرياً في حلقة ، ويعالج الكثير من أشكال المعرفة بوصفها "افتراضاً" .

لقد عرضنا هنا بإيجاز قضية نظرية رئيسية تتمثل في ذلك التناقض الظاهري أو المفارقة "paradox" الذي يبدو أنه يكمن في جوهر الشعر الغنائي . إن التطرف والغلو للشعر يشتمل على طموحه لما أطلق عليه المنظرون منذ العصور الكلاسيكية "السامى / الجليل" "sublime" ؛ أى ما له علاقة بما يتجاوز القدرات الإنسانية للفهم ، وما يحرض ويحث على الروعة أو العاطفة القوية ، وما يمنح المتكلم شعوراً بشيء ما بعد الإنسان ،

ولكن هذا الطموح المتعالى "transcendent" متصل بالصور البلاغية مثل : "الالتفاتات / المخاطبة" ؛ أى المجاز فى مخاطبة ما لا يكون مستمعاً فعلياً ، و "التشخيص" ، أى إعزاء الخصوصيات الإنسانية لما لا يكون إنساناً ، و "التجسيد" "prosopopeia" ، أى تحويل الحديث إلى الموضوعات الجامدة ؛ فكيف يمكن للطموح المتعالى للتأليف الشعرى "verse" أن يكون متصلاً بهذه الأساليب البلاغية ؟

إن الغنائيات عندما تتحرف عن دائرة الاتصال أو تستخدمها لى مخاطب ما لا يكون مستمعاً فعلياً (رياح ، أو نمر ، أو القلب) ، فإن هذا يعنى ، أحياناً ، أنه يشير إلى الشاعر القوية التى تقود المتكلم إلى الانفجار فى الحديث فجأة ويعتف ، ولكن الكثافة العاطفية تتصل ، بنوع خاص ، بفعل الخطاب أو الابتهاال "invocation" نفسه ، الذى ، مراراً ، يرغب فى الحالة التى عليها الأمور ، ويحاول أن يوجدها أو يحدثها عن طريق مساعلة الموضوعات الجامدة لى يخضعها إلى رغبة المتكلم ؛ فعندما يقول "شيلى" : "أيتها الرياح حركينى مثل موجة ، ورقة ، سحابة" ، فإن متكلم "شيلى" يطالب الرياح الغربية . إن المطلوبة المبالغة ، التى ترغب فى أن يسمعك الكون ، وأن يفعل وفقاً لتلك الرغبة ، هى حركة من قبل ما يشيد المتكلمون أنفسهم بوصفهم شعراء متسامين "sublim poets" ، أو بوصفهم أشخاصاً حاملين "visionary" ؛ أى شخص ما يمكن أن يخاطب الطبيعة التى قد ترد عليه . إن أداة الابتهاال "أيتها" (0) هى صورة للمهمة الشعرية "poetic vocation" ، حركة من قبل ما يزعمه الصوت المتكلم بأنه ليس مجرد ناطق للنظم الشعرى ، ولكنه تجسيد للتقليد الشعرى ولروح الشعر . إن دعوة الرياح لى تهب ، والإعراج على الذى لم يولد بعد أن يسمع بكائياتك هو فعل لطقس شعرى . إن هذا يعد شيئاً طقوسياً لا تأتى الرياح من خلاله ولا يسمع الذى لم يولد بعد من خلاله أيضاً . إن الصوت ينادى لى يكون دافعاً باطنياً إلى أداء عمل ما ، إنه ينادى لى يجعل الصوت درامياً ؛ أى أنه يدعو لصور قوته لى يؤسس كيانه بوصفه صوتاً شعرياً ونبوئياً . إن الحاجات المستحيلة والمبالغة للالتفاتات / المخاطبات تستدعى الأحداث الشعرية ، والأشياء التى سوف تكون منجزة من خلال القصيدة ، إن كانت منجزة مطلقاً .

إن القصائد السردية / القصصية تروى حدثاً ما ، والغنائيات ربما تقول إنها تناضل لى تكون حدثاً ما ، ولكن ليس ثمة ضمان بأن القصيدة سوف تعمل ذلك . والالتفاتات / المخاطبة ، كما تشير اقتباساتى القصيرة ، هو ما يمكن أن يتم الانصراف

عنه بطريقة أكثر لفتاً للانتباه ، وأكثر ارتباكاً (شعرياً) ، وأكثر غموضاً وانتقاداً ، بوصفه هراء "nonsense" مبالغاً . أن تكون شاعراً يعنى أن تتناضل من أجل تنفيذ نوع الفكرة هذه ، وأن تراهن على أنها لن يتم الانصراف عنها بوصفها كثيراً من الهراء .

إن المشكلة الرئيسية لنظرية الشعر ، كما ذكرت ، هي العلاقة بين القصيدة بوصفها بنية مؤلفة من كلمات والقصيدة بوصفها حدثاً . إن الالتفاتات / المخاطبات تحاول أن تجعل شيئاً ما يحدث ، كما أنها تكشف أن حدوثه مؤسس على الأساليب اللغوية (كما فى أداء النداء الخالية (0) لخطاب الالتفات : "O wild west wind") .

إن التأكيد على الالتفاتات / المخاطبة ، والتشخيص ، والتجسيد ، والمبالغة "hyperbole" ، متصل بالمنظرين الذين شذبوا عبر العصور على ما يميز الشعر الغنائى من أفعال الكلام الأخرى ، وما يجعله أعظم الأشكال الأدبية . إن "نورثروب فراى" Northrop Frye يرى أن الشعر الغنائى "هو النوع الأدبى الذى يعرض ، بطريقة واضحة للغاية ، الجوهر الافتراضى "hypothetical core" للأدب ، والسرد والمعنى من خلال صيغهم الحرفية مثل ترتيب الكلمات "word-order" ، وقولية الكلمات "word-pattern" . إن هذا يعنى أن الشعر الغنائى يعرض لنا المعنى أو القصة منبثقاً من القولية اللغوية "verbal patterning" . إنك تكرر الكلمات التى تتردد من خلال بنية إيقاعية ما ، وانظر إذا كانت القصة (أو المعنى) لا تنبثق أو لا تظهر .

إن "فراى" فى كتابه : "تشریح النقد" "Anatomy of Criticism" ، الذى يعد كتاباً جامعاً للتفكير فى الشعر الغنائى والأنواع الأدبية الأخرى ، يطلق على المقومات الأساسية للشعر الغنائى "الثروة أو الهذيان" "babble" أو "العيب" "doodle" التى تعود جنورها إلى التعويذة أو الرقية "charm" واللغز "criddle" . إن القصائد تهذى أو تثرثر عن طريق إبراز الملامح غير الدلالية للغة (مثل : الصوت ، والإيقاع ، وتكرار الحروف) ، لكى تنتج التعويذة أو الرقية ، والتعزيم أو السحر :

This darksome burn, horseback brown,

His rollrock highroad roaking down....

إن القصائد تعبث بنا أو تتكلم بالألفاظ إلينا من خلال عملها المتمرد غير المباشر ، وصيفها المحيرة : ماذا تكون : "rollrock highroad" ؟ وما "السرد الذى يكمن فى المنتصف ، ويعرف؟"

مثل هذه الملامح تكون بارزة جداً في أناشيد الأطفال "nursery rhymes" ، والأغاني الشعبية ؛ حيث إن المتعة ، بطريقة دائمة ، تقع في الإيقاع ، والسحر أو الكهانة ، وغرابة الصورة :

ثريد البسلة ساخن ،

ثريد البسلة بارد ،

ثريد البسلة في القدر ،

تسعة أيام من العمر .

Pease porridge hot,

Pease porridge cold,

Pease porridge in the pot,

Nine days old.

إن القولية الإيقاعية والصيغة البديعة للقافية تعرض التنظيم لهذه القطعة من اللغة ، ويمكن أن تعرض أو تحت على العناية التأويلية الخاصة (مثلما تثير القافية سؤالاً عن العلاقة بين كلمات القافية) ، كما يمكن أن تعلق البحث في المسألة ؛ أى أن الشعر لديه نظامه الخاص الذى يمنح المتعة ، ولذلك ، فليس ثمة حاجة إلى أن نسأل عن المعنى ؛ فالنظام الإيقاعى يدع اللغة تسيطر على حماية الفهم وتستقر نفسها داخل الذاكرة الآلية . إننا نتذكر "ثريد البسلة ساخن" "pease porridge hot" بدون قلق لكى نتساعل عما قد يكون ثريد البسلة ، وإن اكتشفنا أننا يمكن – بطريقة محتملة – أن ننسى الذى تنساه من قبل (ثريد البسلة ساخن) .

إن إبراز اللغة وصناعتها الغريبة من خلال النظام العروضى وتكرار الأصوات هى الأساس للشعر ، ومن ثم تفترض نظريات الشعر علاقات بين الأنواع المختلفة لنظام اللغة (أى النظام العروضى ، والصوتى ، والدلالى ، والخاص بموضوع الكلام) ، أو تضع علاقات أكثر عمومية بين الأبعاد الدلالية وغير الدلالية للغة ، وبين ما نقوله القصيدة وكيف نقوله . إن القصيدة هى بنية من الدوال "signifiers" التى تمتص أو تتشرب المدلولات "Signifieds" وتعيد تشكيلها ، من خلال ذلك تتضمن أنماطها

أو قوالبها الشكلية تأثيرات على بنياتها الدلالية ، ويسمح استيعاب معاني الكلمات باستخدامها في سياقات أخرى ، وإخضاعها إلى نظام جديد ، مبدلاً الأهمية والتركيز ، ناقلاً المعاني الحرفية إلى المعاني التصويرية المجازية "figurative" ، ومخضعاً إياها إلى النظام ، طبقاً إلى أنماط أو قوالب المماثلة أو التوازي "parallelism" . هذا هو عار الشعر الذي تفسد الملامح الطارئة / العارضة للصوت والإيقاع الفكر وتؤثر فيه بطريقة نسقية .

عند هذا المستوى ، يصبح الشعر الغنائى مؤسساً على تقليد ما للوحدة والاستقلال ، وكأن ثمة قانوناً ما : لا تعالج القصيدة مثلما نعالج قطعة صغيرة من محادثة ، أو قطعة تحتاج إلى سياق أوسع لكي نشرحها ، ولكن افترض أن لديها بنيتها الخاصة ، حاول أن تقرأها وكأنها تكاد أن تكون كلاً جمالياً / إستراتيجياً . إن تقاليد الشعرية تجعل النماذج النظرية المتباينة ممكنة أو متاحة ؛ فالشكلاونيون الروس وفي بداية القرن العشرين ، يفترضون أن أحد مستويات البنية في القصيدة ينبغي أن يعكس صورة المستوى الآخر ، والمنظرون الرومانسيون والنقاد الجدد الأمريكيون والإنجليز يعتقدون قياساً تمثيلاً بين القصائد والكائنات الحية ؛ أى أن كل الأجزاء في القصيدة ينبغي أن تتلاءم معاً بطريقة متناغمة ، وقراءات ما بعد البنيويين تفترض توتراً يتعذر اجتنابه بين ما تفعله القصائد وما تقوله ، والاستحالة لقصيدة ما ، أو ربما أية قطعة من اللغة ، أن تمارس ما تلح عليه أو ما تعظ به .

أما المفاهيم الحديثة للقصائد ، بوصفها تشييدات تناسية / تفاعلية ، تؤكد أن القصائد مزودة بنشاط عن طريق تكرارات أو استجابات "echoes" لقصائد سابقة ، تكرارات أو استجابات لا يمكن لها أن تسيطر عليها . وتصبح الوحدة أقل خصوصية في القصائد من كونها شيئاً ما يبحث عنه المؤولون ، إن كان ما يبحثون عنه اندماجاً تناعمياً أو توتراً معقداً . ولكي يفعل القراء هذا ، فإنهم يفحصون التعارضات في القصيدة (مثلما يفحصون التعارضات بيننا وبين "السر" "the secret" أو بين "التعرف" "knowing" و "الافتراض" "supposing") ، ويفهمون كيف تتراصف العناصر الأخرى في القصيدة ، أى التعبيرات المجازية بنوع خاص ، نفسها مع تلك التعارضات .

خذ ، مثلاً ، سطرين شعريين شهيرين لـ "إزرا بوند" "Ezra Pound" من قصيدة :
"فى محطة المترو" "In a Station of the Metro" :

ظهور تلك الوجوه فى الزحام ،
نويرات على غصن أسود مبتل ..

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

إن تأويل هذين السطرين يتضمن العمل بمقتضى فكرة التباين بين الزحام فى محطة مترو الأنفاق "subway" والمشهد الطبيعى . فاقتران هذين السطرين يفرض بالقوة التماثل أو التوازى بين الوجوه فى ظلمة مترو الأنفاق والنويرات على غصن أسود لشجرة ما ، ولكن ماذا بعد ذلك ؟ إن تأويل القصائد يعتمد ليس فقط على تقاليد الوحدة ، ولكن أيضاً يعتمد على تقاليد الدلالة أو المغزى ؛ أى أن القانون أو المقياس هو أن القصائد ، مهما كانت تافهة أو هزيلة من خلال ظهورها أو هيئتها ، مفترض أنها تدور حول شىء ما مهم ، وبناء على ذلك فإن التفاصيل المحددة ينبغى أن يتم معالجتها أو تناولها لكى تشتمل على دلالة أو مغزى عام . إن القصائد ينبغى أن يتم قراءتها بوصفها العلامة أو المعادل الموضوعى ، إذا استخدمنا مصطلح "ت . س . إليوت" "T. S. Eliot" ، للمشاعر المهمة أو أعماق الدلالة أو المغزى .

ولكى نفهم التعارض فى القصيدة المهمة والقصيدة لـ "بوند" ، فإن القراءة بحاجة إلى تأمل كيف يمكن أن يشتغل التماثل أو التوازى . هل القصيدة تباين مشهد الزحام الحضرى / المدنى فى المترو بمقابلته بالمشهد الطبيعى الهادئ للنويرات على فرع شجرة مبتل ، أو هل تسوى القصيدة بينهما ، وتظهر تشابهاً ما ؟ إن كلا الاختيارين ممكن ، ولكن الأخير يبدو أنه يخلق قراءة ممكنة أكثر عمقاً بالتحريض على خطوة مضمونة بطريقة قوية عن طريق تقاليد التأويل الشعرى . إن إدراك الشبه "resemblance" بين الوجوه فى الزحام والنويرات على غصن ما ، أى رؤية الوجوه فى الزحام مثل النويرات على غصن ما ، هى مثال على التخيل الشعرى لرؤية العالم من جديد ، وفهم علاقات غير متوقعة ، وربما تقدير ما قد يكون بالنسبة لمراقبين آخرين شيئاً مبتدلاً أو مضايقاً ، مكتشفاً عمق التفكير من خلال الظهور الشكلى . هكذا يمكن

أن تصبح القصيدة القصيرة تأملاً لقوة التخيل الشعري لإنجاز النتائج التي تتجزها القصيدة نفسها . إن مثلاً مثل هذا يشرح تقليداً أو عرفاً أساسياً للتأويل الشعري : فكر في أن ما تقوله هذه القصيدة وأساليبها تدور حول الشعر أو خلق المعنى . إن القصائد ، من خلال عملياتها أو فاعلياتها البلاغية ، قد يتم قراءتها بوصفها استكشافات في الشعرية ، مثلما تكون الروايات ، كما سوف نرى بعد ذلك ، عند مستوى ما ، تأملات لفهم تجربتنا عن الزمن ، ومن ثم تصبح استكشافات في نظرية السرد .

المراجع

- Jacques Derrida, "White Mythology : Metaphor in The Text of Philosophy", *Margins of Philosophy* (Chicago : University of Chicago Press, 1982), 207 - 71.

- الصور البلاغية :

- Jonathan Culler, "The Turns of Metaphor", *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction* (London : Rotledge & Kegan Paul, 1981), 188 - 209.

- George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors we Live By* (Chicago : University of Chicago Press, 1980).

- Roman Jakobson, "Two Aspects of Language ..", *Language in Literature* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1987), 95 - 114.

- PRETENDS TO BE TALKING : Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism : Four Essays* (Princeton : Princeton University Press, 1965), 249.

- Hayden White, *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978), 5 - 6, 58 - 75.

- المحاكاة الخيالية :

- Barbara Herrnstein Smith, *On The Margins of Discourse : On The Relation of Language to Literature* (Chicago : University of Chicago Press, 1978), 30; Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 271 - 2, 275, 280.

- قراءات إضافية :

- حول البلاغة :

- Renato Barilli, *Rhetoric* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1989).

فحص تاريخي للقضايا الرئيسية .

- حول النوع / الجنس الأدبي :

Paul Hernadi, *Beyond Genre : New Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1972).

- حول الالتفات / المخاطبة :

Jonathan Culler, "Apostrophe", *The Pursuit of Sings*, 135 - 54.

- حول الشعرية :

Jonathan Culler, "Poetics of the Lyric", *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (London : Routledge & Kegan Paul, 1975), 161 - 88.

- حول الشعر ، مجموعة من المقالات المتسعة المرتبطة بالأسئلة النظرية :

Chaviva Hosek and Patricia Parker, eds., *Lyric Poetry : Beyond New Criticism* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1985); Jacques Derrida, 'What is Poetry ?' in *A Derrida Reader : Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf (New York : Columbia University Press, 1991), 221 - 46.

الفصل السادس

السرد

كان الأدب في سالف الزمان يقصد به الشعر في الغالب، وكانت الرواية نغمة حديثة قريبة جداً من السيرة "Biography"، أو من الوقائع المدونة والمرتببة بحسب تاريخها "chronicle" لكي تكون أدبية على وجه الحقيقة، وشكلاً شعبياً لا يمكن أن يطمح إلى الأعمال رفيعة المقام للشعر الغنائي والملحمي، ولكن في القرن العشرين فاقت الرواية الشعر، وبدا ينظر إلى كل منهما بوصفه ما يكتبه الكتاب وما يقرأه القراء، منذ الستينيات سيطر السرد على المعارف الأدبية أيضاً. ولا يزال الناس يدرسون الشعر - عادة ما يكون مطلوباً - ولكن الروايات والقصص القصيرة أصبحت لب الدراسة الأدبية.

وليس هذا نتيجة لتفضيل جمهور القراء الذين يلتقون القصص بسعادة، ولكنهم نادراً ما يقرأون القصائد؛ فلقد زعمت النظرية الأدبية والثقافية بطريقة متزايدة فكرة التمرکز الثقافي للسرد. إن القصص، كما ينص هذا الزعم، هي الطريق الرئيسي الذي يمكننا من فهم الأشياء، سواء كان من خلال التفكير في حياتنا بوصفها تسلسلاً دالاً على مكان ما، أو من خلال إخبارنا عما يحدث في العالم. إن الشرح العلمي يفهم الأشياء من خلال وضعها تحت قوانين ما، أي عندما يلتقي (A) و (B) فسوف تحدث (C)، ولكن الحياة عموماً لا تشبه ذلك، إنها لا تتبع منطقياً علمياً مؤسساً على السبب والنتيجة، ولكن تتبع كنطق القصة؛ حيث إن فهم شيء ما يعني أن تدرك الكيفية التي تقود أحد الأشياء إلى آخر، وكيف حدث ذلك الشيء؟ كيف أنهت (Maggie) بيع (Software) في (Singapore)؟ كيف أعطى والد (جورج) إلى (جورج) سيارة؟

ويمكن أن نفهم الأحداث من خلال قصص ممكنة، ولقد ذكرت في الفصل الثاني أن فلاسفة التاريخ، ناقشوا، أيضاً، أن الشرح التاريخي لا يتبع منطق السببية العلمية، ولكنه يتبع منطق القصة: أن تفهم الثورة الفرنسية يمكن أن تدرك سردها يوضح الكيفية التي قادت أحد الأحداث إلى آخر. إن بنيات السرد تعد شيئاً مضافاً: لاحظ «فرانك كيرمد» "Frank kemod" أنه عندما نقول إن تكتكة الساعة تعمل تك توك (tick-tock)، فإننا نمنح الصوت بنية قصصية، نميز بين صوتين متطابقين طبيعياً بأن نجعل «تك»

بداية و «توك» نهاية. «لقد تناولت تكتكة الساعة «تك توك» لكي تكون نموذجاً لما نطلق عليه «حبكة» (Plot) أو نظاماً يؤنس (humanizes) الوقت من خلال نمحه شكلاً .

إن نظرية السرد (Narratology) كانت فرعاً نشطاً للنظرية الأدبية، واعتمدت الدراسة الأدبية على نظريات بنية السرد؛ أى على الأفكار العامة للحبكة، والأنواع المختلفة للساردين "Narrators"، والتكنيكات السردية. إن شعرية السرد "The Poetics of Narrative"، كما نطلق عليها ، تحاول أن تفهم عناصر السرد، وتحلل الكيفية التي تنجز من خلالها السرديات المعنية نتائجها.

ولكن السرد ليس موضوعاً أكاديمياً فقط، وإنما هناك دفع "drive" إنسانى أساسى يتمثل فى كون الإنسان يسمع القصص، ويخير عنها أو يحكيها؛ فالأطفال يربون ما قد يطلق المرء عليه مقدرة سردية "narrative competence" أساسية، فهم يطلبون القصص، ويعرفون عندما تحاول أن تخدعهم بالتوقف قبل الوصول إلى نهاية. ولذلك فإن السؤال الأول لنظرية السرد يمكن أن يكون : لماذا نعرف ضمناً الشكل الأساسى للقصص الذى يمكننا من أن نميز بين قصة تنتهى كما ينبغي، وقصة لا تنتهى حيث نترك الأشياء معلقة؟ إن نظرية السرد يمكن أن تكون مدركة بوصفها محاولة لشرح وتوضيح القدرة السردية، مثلما تعد اللسانيات، تماماً، محاولة لتوضيح القدرة اللغوية "Linguistic Competence"؛ أى ما يعرفه المتحدثون للغة ما بطريقة لاواعية من خلال معرفة مضمنة لتلك اللغة. ويمكن أن تكون النظرية، فى هذا المقام، مدركة بوصفها توضيحاً "setting forth" لمعرفة أو فهم ثقافى بديهي.

ويمكن أن نتساءل عن: ماذا تكون المتطلبات الأولية لقصة ما؟ أن «أرسطو» يذكر أن الحبكة هي الصفة الأكثر جوهرية فى السرد، وأن القصص الجيدة يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية، وأنها تمنح المتعة بسبب الإيقاع أو التوتر الموجود فى نظامها، ولكن ما الذى يخلق الانطباع بأن سلسلة خاصة من الأحداث تملك هذا الشكل؟ لقد اقترح المنظرون تقارير متنوعة، فعلى الرغم من أن أية حبكة تتطلب تحولاً جوهرياً، فإنه يجب أن يكون هناك موقف مبدئى، وتغيير يشمل نوعاً ما من الانقلاب، وأخيراً حل يدل على التغيير بوصفه شيئاً ذا معنى. وتؤكد بعض النظريات على أنواع التوازي "Parallelism"، التى تنتج حركات مقنعة، مثل التحرك من أحد العلاقات بين الشخصيات إلى تقيضها أو من خوف ما أو تهكن ما إلى إدراكه أو عكسه، ومن مشكلة ما إلى حلها أو من اتهام باطل أو تمثيل خلاف الحقيقة "misrepresentation" إلى تصحيحه

(أو تقويمه) "rectification". إننا نجد في كل حالة الارتباط لتطور ما على مستوى الأحداث يتحول ما على مستوى الفئة الدلالية . إن تتابعاً مجرداً للأحداث لا يصنع قصة ما، ولذلك فإنه يجب أن ترتد النهاية وتقص البداية؛ فطبقاً لما يطرحه بعض المنظرين : إن نهاية ما تشير إلى ما حدث للرغبة التي قادت ما ترويها القصة من الأحداث.

فإذا كانت نظرية السرد تقريراً للقدرة السردية، فإنه يجب أن تركز، أيضاً، على قدرة القراء على التعرف على الحكبات؛ فالقراء يمكنهم أن يقرروا أن عمليتين يمثلان روايتين للقصة نفسها ، وهم يستطيعون أن يلخصوا الحكبات ويناقشوا الكفاية للخص حبكة ما. هذا لا يعنى أنهم سوف يتفقون دائماً، ولكن الخلاف بينهم يمكن أن يكون كشفاً عن فهم مهم مشترك. إن نظرية السرد تفترض وجود مستوى للبنية، ما نطلق عليه «الحبكة» ، مستقل عن أية لغة خاصة أو وسيط تمثيلي "representational medium". فالحبكة، على خلاف الشعر الذي يفقد خصوصيته في الترجمة يمكن أن تكون محفوظة في الترجمة من لغة إلى أخرى أو وسيط إلى آخر : إن فيلماً صامتاً أو سلسلة من الصور الكاريكاتورية عن حكاية هزلية أو مغامرة "comic strip" يمكن أن يكون لديها الحبكة نفسها بوصفها قصة قصيرة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن ثمة طريقتين للتفكير في الحبكة؛ فمن زاوية أولى، تعد الحبكة طريقة ما لتشكيل الأحداث لكي تجعلها قصة صحيحة؛ أى أن الكتاب والقراء يشكلون الأحداث في إطار حبكة ما من خلال محاولتهم لفهم الأشياء . ومن زاوية أخرى فإن الحبكة هي ما يعد مشكلاً من خلال المسرودات "narratives" التي تعرض القصة نفسها في طرق مختلفة. ولذلك فإن تتابعاً للأحداث من خلال شخصيات ثلاث يمكن أن يكون مشكلاً (عن طريق الكتاب والقراء) ضمن إطار حبكة أولية للحب بين الأفراد المختلفين جنسياً (أى الحب بين الرجل والمرأة) "heterosexual love"، من حيث إن شاباً يبحث عن الزواج بشابة، وتقابل رغبتهما بمعارضة من قبل الأب، ولكن بعض التحوير للأحداث يسمح للمجنيين للإلتقاء. هذه الحبكة للشخصيات الثلاث يمكن أن تكون معروضة في السرد من وجهة النظر "The Point of view" لمعاناة بطلة الرواية، أو للأب الغاضب، أو للشاب، أو لمراقب خارجي متحير من تلك الأحداث، أو لسارد عالم بكل شيء الذي يمكن أن يصف الشاعر الكامنة لكل شخصية، أو الذي يأخذ معرفة مسبقة لما يحدث من حركة مريبة. من هذه الزاوية تعد الحبكة أو القصة المعطى، ويعد الخطاب العروض المتنوعة لها.

إن المستويات الثلاثة التي ناقشتها - الأحداث، والحبكة (أو القصة)، والخطاب - تؤدي وظيفة التعارض الثنائي بين الأحداث والحبكة، وبين القصة والخطاب :

الأحداث / الحبكة

القصة / الخطاب

إن الحبكة أو القصة تعد المادة الخام التي تكون معروضة أو مقدمة ومنظمة من وجهة نظر معينة عن طريق الخطاب (التنوع المختلف للقصة نفسها)، لكن الحبكة نفسها تشكيل للأحداث قبلاً. إن أية حبكة يمكن أن تجعل حفل زفاف النهاية السعيدة للقصة أو بدايتها، أو يمكن أن يتحول إلى الوسط. على الرغم من ذلك، فإن ما يواجهه القراء فعلياً هو الخطاب لنص ما ؛ أي أن الحبكة هي شيء يستدل عليه القراء من النص وفكرة الأحداث الأولية الخارجة عما تشكله هذه الحبكة هي أيضاً استنتاج "inference" أو تفسير للقارئ ؛ فإذا تكلمنا عن الأحداث التي تم تشكيلها ضمن إطار حبكة ما، فإنه يمكن أن يكون إبرازاً خاصاً للمغزى ونظام الحبكة.

هكذا تميز نظرية السرد تمييزاً أساسياً بين الحبكة والعرض "presentation"، القصة والخطاب (مع ملاحظة تعدد استخدام المصطلح من منظر إلى آخر). إن القارئ عندما يواجه نصاً ما (مصطلح النص يشمل الأفلام والتمثيلات الأخرى)، فإنه يفهمه من خلال تمييز القصة، ومن ثم رؤية النص بوصفه عرضاً خاصاً لتلك القصة، وأيضاً تمييز ما يحدث، أي أننا نكون قارين على أن نفكر في البقية من المادة اللفظية "verbal material" بوصفها الطريقة التي تصور "protraying" ما يحدث. هكذا، فإننا يمكن أن تساعل عن نوع العرض الذي تم اختياره، وما الاختلاف الذي يصنعه؟ هناك كثير من المتغيرات التي تكون مهمة لنتائج السرد، فلقد اكتشفت نظرية السرد، إلى حد بعيد، الطرق المختلفة لإدراك تلك المتغيرات، ويمكن أن نعرض في هذا السياق بعض الأسئلة المفتوحة التي تميز التغيير ذا المغزى.

من يتكلم ؟

من الأشياء المتعارف عليها، يقال إن كل حكاية لديها سارد ما، قد يقف خارج القصة، أو قد يكون شخصية ما داخلها. إن النظريين يميزون «سرد الشخص الأول» "First Person Narration" من حيث كونه سارداً يقول (أنا) (I)، مما يطلق عليه، بطريقة

محيرة نوعاً ما، « سرد الشخص الثالث » "Third Person Narration"، من حيث إنه لا يوجد من يقول (أنا)، أى أن السارد لا يكون متحققاً بوصفه شخصية ما فى القصة، كما أن جميع الشخصيات يتم الإشارة إليهم من خلال الشخص الثالث عن طريق الاسم أو الضمير هو أو هى. إن ساردى «الشخص الأول» "First Person Narrators" قد يكونون أبطالاً رئيسيين فى القصة التى يخبرون عنها، ومشاركين فى صناعة الأحداث، أما الشخصيات الثانوية فى القصة أو قد يكونون مراقبين "observers" للقصة ليست لديهم وظيفة أن يحدث، ولكن أن يصف الأشياء إلينا. وقد يكون مراقبو الشخص الأول "First Person Observers" متطورين، تماماً، بوصفهم أشخاصاً لديهم أسماء وتاريخ وكيانات شخصية، وقد لا يكونون متطورين على الإطلاق، ويسقطون سريعاً من المنظر أو الرؤية بينما تستمر الحكاية، ما حين "effacing" أنفسهم بعد تقديمهم القصة.

من يتكلم إلى من ؟

إن الكاتب يخلق نصاً ما يكون مقروءاً من قبل القراء، أو يستنتج القراء من النص سارداً ما، أى صوتاً يتكلم. والسارد / الراوى يخاطب مستمعين مضمنين "implied" أو مشيدين "constructed" أحياناً، ومتحققين بطريقة صريحة أحياناً (بنوع خاص فى اقصص داخل القصص، حيث إن إحدى الشخصيات يصبح السارد / الراوى ويخبر عن القصة الداخلية إلى شخصيات أخرى). ويطلق عادة على جمهور السارد / الراوى : المروى له أو عليه "Narratee". وسواء كان المروى له أو عليه متحقق بطريقة صريحة أو لم يكن فإن السرد ضمناً يشيد جمهوراً عن طريق ما تفرضه الحكاية جدلاً، وعن طريق ما تشرحه. إن عملاً ينتمى إلى زمن آخر ومكان آخر يتضمن، دائماً، جمهوراً يتعرف على مرجعيات معينة، ويشارك افتراضات معينة قد لا يشارك فيها القارئ الحديث. إن النقد السنوى "Feminis Criticism" كان مهتماً ، على وجه الخصوص، بالاعتراض على السرييات الأوروبية والأمريكية، التى مراراً ما تفترض قارئاً نكراً: أى أن القارئ مخاطب ضمناً بوصفه أحد الذين يشاركون فى وجهة نظر نكورية "masculine".

متى يتكلم ؟ من يتكلم ؟

إن الحكاية قد تكون واقعة فى الزمن الذى تحدث فيه الأحداث (كما فى "jealousy" لـ «ألان روب جرييه» "Alain Robbe-Grillet"؛ حيث إن الحكاية تأخذ الشكل :

«الآن تحدث (Y)، الآن تحدث (X) الآن تحدث (Z). وقد يتبع الحكى الأحداث الخاصة مباشرة، كما فى الروايات الخاصة بالرسائل "epistolary novels" (روايات فى شكل رسائل)، مثل عمل "Pamela" لـ «صمويل ريتشاردسون» "Smuel Richardaon"؛ حيث إن كل رسالة تتعامل مع ما حدث صعوداً إلى تلك النقطة، أو كما هو شائع جداً، قد تحدث الحكاية بعد لأحداث النهائية فى السرد، بينما يقوم الراوى بالالتفات إلى التابع الكامل للأحداث.

ما اللغة التى يتكلمها من يتكلم ؟

إن الأصوات السردية قد تملك لغتها الخاصة المميزة، التى تروى كل شئ فى القصة من خلالها، أو تتبنى وتقرر لغة الآخرين. إن أى سرد يرى الأشياء من خلال وعى طفل ما، إما أن يستخدم لغة ناضجة لتقرير إدراكات الطفل أو ينتزل إلى لغة طفل ما لقد وصف المنظر الروسى «ميخائيل باختين» "Mikhail Bakhtin" الرواية بأنها متعددة الأصوات "polyphonic" (multi-voiced) أو حوارية "dialogic"، وليست بالأحرى أحادية الصوت "monological" (single-voiced)؛ أى أن جوهر الرواية يمكن فى حشدها لأصوات أو خطابات مختلفة، ومن ثم اصطدم المنظورات الاجتماعية ووجهات النظر .

ما الوثوقية التى يتكلم بها من يتكلم ؟

أن تحكى قصة ما فانه يمكنك أن تزعم وثوقية أو حجة معينة يسلم بصحتها المستمعون. فعندما يبدأ الراوى عمل "Emma" لـ «جان أوستن» "Jane Austen" بقوله «إماودهوس وسيمه وماهرة وغنية..»، فإننا لا نتعجب بطريقة مريبة إن كانت (إماودهوس) وسيمه وماهرة، ونقبل هذه المقولة إلى أن يكون لدينا سبب للتفكير خلاف ذلك. إن الساردين، أحياناً، متفقون على مصطلح «ما لا يوثق به» "unreliable"، عندما يقدمون معلومات كافية حول المواقف، والإشارات "clues" التى تدور حول ميولهم الخاصة لتجعلنا نشك فى تؤولياتهم للأحداث، أو عندما نجد الأسباب لكى نشك فى أن السارد / الراوى يشارك الكاتب فى القيم نفسها. لقد تكلم المنظرون عن «وعى السرد بنفسه» "Self-Conscious Narration"؛ فعندما يناقش الساردون حقيقة أنهم يخبرون عن قصة ما، فإنهم يترددون أو يتوقفون حول الكيفية التى يخبرون بها، أو حتى يتظاهرون بحقيقة أنهم يمكنهم تحديد الكيفية التى تنتج القصة. إن وعى السرد بنفسه يخص بالذكر مشكلة الوثوقية أو الحجة السردية .

من يرى ؟

نتكلم مناقشات السرد، مراراً، عن «وجهة النظر» التي يتم الإخبار عن قصة ما من خلالها. لكن هذا الاستخدام لـ «وجهة النظر» ينتج ارتباكاً بين سؤالين منفصلين : من يتكلم؟ ولمن تكون الرواية المعروضة؟ إن رواية «هنري جيمس» "Henry James" : «ما عرفته مازي» "What Maisie Knew"، توظف سارداً راوياً لا يكون طفلاً، ولكنها تعرض القصة من خلال وعي الطفلة «مازي». «مازي» ليست السارد / الراوى، إنما هي مصورة عن طريق الشخص الثالث كما هي، ولكن الرواية تعرض الكثير من الأشياء من منظورها : فعلى سبيل المثال، «مازي» لا تفهم تماماً البعد الجنسي للعلاقات بين الناضجين من حولها. إن القصة مبارة "focalized" من خلالها، إذا أردنا أن نستخدم مصطلحاً مطوراً عن طريق منظري السرد «ميك بال» "Mieke Bal"، و«جيرار جنيت» "Gerard Genette"، أى لها «مازي» الرعى أو الوضع الذي تكون الأحداث مبارة من خلاله. وهكذا فإن السؤال عن : «من يتكلم؟»، متفصل من السؤال عن : «من يرى؟» ويمكن أن نتساءل : من أى منظور تكون الأحداث مبارة ومعروضة ؟ إن المبتئر "focalizer" قد يكون أو لا يكون هو السرد / الراوى نفسه؛ فهناك عدد من المتغيرات هنا :

١- الزمنى "Temporal" :

إن الحكاية قد تبئّر الأحداث من الزمن الذى وقعت فيه، أو من بعد ذلك بفترة قصيرة، أو من بعد ذلك بفترة طويلة. إنها قد تركز على ما يعرفه المبتئر أو يفكر فيه فى زمن الحدث أو أنها «أى مازي» رأت الأشياء فيما بعد تبعاً لفائدة الإدراك المتأخر "hindsight". فمن خلال سرد شىء ما وقع لها بوصفها طفلة، فإن سارداً / راوياً قد يبئّر الحدث من خلال وعي الطفل الذى كانت هى عينه، قاصراً الرواية على ما كانت تفكر فيه أو تشعر به فى ذلك الزمن، أو قد يبئّر الأحداث من خلال معرفتها وفهمها فى زمن السرد، أو قد يضم المنظورين، بالطبع، متحركاً بين ما كنت تعرفه وتشعر به آنذاك، وما تدركه الآن. فعندما يبئّر سرد الشخص الثالث الأحداث من خلال شخصية معينة، فإنه يمكن أن يوظف تغييرات متشابهة، سارداً كيف بدت الأشياء إلى الشخصية فى زمن حدوثها أو كيف تم إدراكها مؤخراً. إن اختيار التبئير الزمنى يصنع اختلافاً هائلاً فى نتائج السرد، فالقصص البوليسية "Detective Stories"، على

سبيل المثال، تروى ما يعرفه المبرر فقط فى كل لحظة من لحظات التحقيق، مقيداً معرفة النتيجة من أجل بلوغ الذروة "Climax".

٢- المسافة والسرعة "Distance and speed" :

إن القصة قد تكون مبنية من خلال ميكروسكوب، كما لو كانت، أو من خلال تلياسكوب، متابعة بطريقة بطيئة سرد الأحداث بتفصيل كبير، أو تخبرنا سريعاً بما حدث : «إن الملك المقر بالجميل أعطى الأمير يد ابنته لى يتزوجها، وعندما مات الملك، فاز الأمير بالعرش وحكم بسعادة سنوات كثيرة» إن المتعلق بالسرعة هو الاختلافات فى التواتر "frequency" (أى علاقات التكرار)؛ أى يمكن أن نكون مخبرين بما حدث فى مناسبات معينة أو بما حدث كل يوم خميس. والأكثر تمييزاً هو ما يطلق عليه «جيرار جينت» «التردد / المكر الزائف» "Pseudo-iterative" الذى يتم عرض شئ ما خاص جداً من خلاله لا يمكن أن يحدث تكراراً بوصفه ما حدث على نحو منتظم.

٣- محدوديات المعرفة "Limitations of Knowledge" :

من جهة أولى، فإن أية حكاية قد تبهر القصة من خلال منظور محدد جداً - أى من خلال منظور «عين الكاميرا» "camera's eye" أو «ذبابة على الحائط» "fly on the wall" - ساردة الأحداث من غير أن تمنحنا توصلاً إلى أفكار الشخصيات. ومع هذا فإن الاختلافات الكبيرة يمكن أن تحدث معتمدة على ما تتضمنه درجة فهم التوصيفات الموضوعية "objective" والخارجية "xeternal". وهكذا تبدو عبارة: «أشعل الرجل العجوز سيجارة»، مبنية من خلال مراقب "observer" له ألفة بالنشاطات الإنسانية، ولكن تبدو عبارة : « أمسك الإنسان نو الشعر المائل إلى البياض فى أعلى رأسه عوداً من اللهب وقربه إليه، وبدأ الدخان يتصاعد من أنبوبة بيضاء ملتصقة بجسده»، مبنية من خلال شخص غريب أو شخص منعزل تماماً عن العالم. ومن وجهة أخرى يقع ما يطلق عليه «السرد كلى العلم» "Omniscient Narration" : حيث إن المبرر هو شخص شبيه بالإله "godlike figure"، لديه سبيل للوصول إلى الأفكار العميقة، والموضوعات / المكررات "motives" للشخصيات : كان الملك مسروراً للغاية عند النظر، ولكن شره للذهب ما زال لم يشبع بعد». إن السرد كلى العلم، من حيث إنه يبدو مبدئياً بلا محدوديات على ما يمكن أن يكون معروفاً ومخبراً عنه، شائع ليس فقط فى الحكايات التقليدية

"traditional tales"، ولكن في الروايات الحديثة، من حيث يكون الاختيار لما سوف يكون مخبراً عنا حاسماً بطريقة فعلية.

إن القصص المبارة على وجه الخصوص من خلال الوعي المعذى إلى شخصية مفردة تحدث في كل من : سرد الشخص الأول حيث إن الراوى / السارد يخبر عما فكر فيه ولاحظه هو أو هي، سرد الشخص الثالث حيث إنه، عادة، يطلق عليه «وجهة نظر الشخص الثالث المحدودة» *"Third Person Limited Point of View"*، كما في «ما عرفته مازى». ويمكن لحكاية لا يوثق بها *"unreliable narration"* أن تنتج من محدوديات وجهة النظر، ومن ثم نصل إلى معنى أن الوعي من خلال ما يحدثه التبئير يكون عاجزاً أو ممتنعاً عن فهم الأحداث بكفاءة كما يمارسه قراء القصة.

هذه الاختلافات بالإضافة إلى اختلافات أخرى في السرد والتبئير تفعل كثيراً لتحديد النتائج الشمولية للروايات. إن أية قصة مبارة من جهة السرد كلى العلم، مفصلة المشاعر والدوافع الخفية للأبطال وعارضة معرفة بالكيفية التي تنتج الأحداث، قد تعطى الانطباع بسهولة الفهم *"comprehensibility"* للعالم، إنها قد تبرز، على سبيل المثال، التناقض بين ما ينويه الناس وما يحدث حتماً (قلما عرف أن ساعتين بعد ذلك قد تكون متجاوزة حد التصرف، وأن جميع خططه تؤول إلى الإحباط)، وأية قصة مخبرة من وجهة النظر المحدود لبطل مفرد قد تبرز عدم التنبؤ *"unpredictability"* التام لما يحدث؛ لأننا لا نعرف ما تفكر فيه الشخصيات الأخرى أو ماذا يمكن أن يستمر أيضاً، فكل شيء يحدث إلى تلك الشخصية قد يكون مفاجأة. إن تعقيدات السرد تكون معمقة أيضاً، من خلال طمر القصص داخل قصص أخرى ولذلك فإن حدث الإخبار عن قصة ما يصبح حدثاً في القصة، أى حدثاً تصبح نتائجه ومغزاه ذات اهتمام رئيسى القصص داخل القصص داخل القصص.

لقد ناقش المنظرون، أيضاً، وظيفة القصص، ولقد ذكرت في الفصل الثانى أن «نصوص السرد المعروضة أو المتداولة» *"narrative display texts"*، تصنيف يشمل كلا من السرديات الأدبية وقصص الناس التي يخبر عنها الواحد الآخر، يتم تداولها لأن قصصها يمكن الإخبار عنها، وذات قيمة تستحقها *"worth it"*. إن قصاصى القصص *"story-tellers"* يدرون، دائماً، السؤال المحتمل : «وما أهمية ذلك؟» *"so what?"*، ولكن ماذا يجعل قصة ما ذات قيمة تستحقها؟ وماذا تفعل الحكايات؟

أولاً : إنها تمنحنا المتعة، والمتعة، كما يخبرنا أرسطو، تكمن في محاكتها للحياة، وتواترها أو تعاقبها أو إيقاعها. إن قولبة السرد التي تنتج انحرافاً عن المؤلف

والمعتاد تمنح المتعة في ذاتها، والكثير من السرديات لديها، بطريقة جوهريّة، تلك الوظيفة : أن تسلي المستمعين عن طريق منحهم انحرافاً جديداً للمواقف المألوفة.

إن متعة السرد متصلة بالرغبة ، فـ «أفلاطون» يخبرنا عن الرغبة وما يحدث لها، ولكن حركة السرد مدفوعة عن طريق رغبة المعرفة "*epistemophilia*" أو الرغبة في أن تعرف : أى أننا نريد أن نكشف الأسرار، أن نعرف النهاية، أن نجد الحقيقة؛ فإذا كان ما يقود السرد هو دافع ذكوري "*masculine*" من أجل السيطرة، الرغبة في كشف الحقيقة (الحقيقة العارية)، إذن فما نوع المعرفة التي يقدمها إلينا السرد لكي يشبع ما نتمنى؟ ويتساءل المنظرون أسئلة تدور حول الصلات بين لرغبة والقصص والمعرفة.

فيما يخص القصص، فإن لديها وظيفة أخرى شدد المنظرون عليها، وهى أن نفهم العالم من حولنا، وتعرض لنا (أى القصص) الكيفية التي يشتغل العالم طبقاً لها، وتجعلنا قادرين، من خلال أساليب التبئير، أن نرى لأشياء من مواقع أخرى مناسبة، وأن نفهم موضوعات / مكررات "*motives*" الآخرين التي تكون مجهولة لنا على العموم. لقد لاحظ الروائي «فورستر» "*E.M.Forster*" أنه من خلال تقديم المعرفة التامة للآخرين، فإن الروايات تعوض عما يعد غامضاً لنا بالنسبة للآخرين في الحياة "الحقيقة". إن الشخصيات في الروايات :

«هم أناس لهم حيوات سرية ظاهرة أو قد تكون ظاهرة، أما نحن فلنا حيوات سرية لا يمكن رؤيتها. وذلك لأن الروايات يمكن أن تفرج عنا الهم "*solace*" حتى عندما تدور حول أناس أشرار، إنها تقترح فهما أكثر، ومن ثم ضبطاً أكثر للجنس البشرى، إنها تمنحنا إيهاماً بالحصافة والتبصر "*perspicacity*" والقوة».

إن السرديات تراعى النظام من خلال المعرفة التي تعرضها؛ فالروايات في التقاليد الغربية تعرض كيف تكون الطموحات "*aspirations*" مدججة، والرغبات منضبطة ومنظمة وفقاً للواقع الاجتماعى. إنها تخبرنا عن الرغبة وتثيرها، وتضع لنا التنظيرات "*scenarios*" التي تدور حول الرغبة بين الأفراد المختلفين جنسياً (أى الرغبة بين الرجل والمرأة) "*heterosexual desire*"، ومنذ القرن الثامن عشر عملت بطريقة متزايدة على اقتراح أننا نجد كياننا الحقيقى، إذا كان كذلك، فى الحب، فى العلاقات الشخصية، وليس بالأحرى فى النشاط العام، ولكن مثلما تعلمنا أن نطن أن ثمة شيئاً مثل

«الكينونة في الحب» "being in love"، فإنها، أيضاً، تخضع تلك الفكرة إلى عملية تنوير وتحريير "demystification".

ويقدر ما نصبح أناساً من خلال سلسلة التماثلات "identifications" (انظر الفصل الثامن)، فإن الروايات ذات وسيلة قوية لدمج مبادئها "internalization" في المعايير الاجتماعية "social norms"، ولكن السرديات، أيضاً، تقدم أسلوباً للنقد الاجتماعي. إنها تكشف عمق النجاح الدنيوي، وفساد العالم، وفشله في أن يواجه طموحاتنا النبيلة، وتكشف، أيضاً، عن الطبقات المضطهدة أو المقموعة في القصص التي تدعو القراء، من خلال التماثل، لرؤية مواقف معينة بوصفها مواقف لا يمكن تحملها.

وأخيراً : إن السؤال الأساسي النظرية في ميدان السرد هو : هل السرد شكل جوهري للمعرفة (أي يمنح معرفة عن العالم من خلال فهمه) أو هل السرد بنية بلاغية "rhetorical structure" تشوّه قدر ما يظهر ؟ هل السرد مصدر للمعرفة أو الإيهام ؟ هل المعرفة به ترمى إلى عرض معرفة ماتكون نتيجة للرغبة ؟ لقد لاحظ المنظر «بول دي مان» "Paul De Man" أنه على الرغم من أن لا أحد صائب يمكنه أن يزرع العنب بوحى كلمة «اليوم» على سبيل المثال ، فإننا نجد الأمر في غاية الصعوبة، في الحقيقة، أن نتجنب إدراك حيوانتنا عن طريق قوالب السرد الخيالية. هل هذا يتضمن أن النتائج الواضحة والمسلية للسرديات هي نتائج وهمية ؟

ولكى نجيب على هذه الأسئلة، فإننا بحاجة إلى معرفة بالعالم تكون مستقلة "independent" عن السرديات، وبحاجة أيضاً إلى أساس ما للحكم على هذه المعرفة بأنها أكثر وثوقية "authoritative" مما تقدمه السرديات، ولكن إن كان هناك مثل هذه المعرفة، التي يمكن الوثوق بها والاعتماد عليها، تفترق عن السرد؛ فهي بالضبط ما يكون مخاطراً به في السؤال عن أن السرد مصدر للمعرفة أو للوهم، ولذلك فإنه يبدو مرجحاً أننا لا يمكن أن نجيب على هذا السؤال، إذا كان له إجابة في الحقيقة. فبدلاً من ذلك يجب أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف، بين إدراك السرد بوصفه بنية بلاغية تنتج إيهام الحصادفة أو التبصر، ودراسة السرد بوصفه النوع الرئيسي لفهم تصرفنا. وعلى الرغم من كل ذلك، فإن عرض السرد بوصفه بلاغة يملك البنية لحكاية ما؛ أي أنها قصة ينقاد وهمنا المبدئي، من خلالها، إلى الضوء الحقيقة القاسية، ونبرز حزيناً ولكن حكيماً، مسترشداً ولكن مهذباً. إننا نتوقف عن الرقص دائرياً، ونتأمل السرد ... هكذا تسير القصة.

المراجع

- Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (Oxford : Oxford University press, 1967), 45
- Aristotle, *Poetics*, chapt's 6-11
- Mikhaïl bakhtin. *The dialogic Imagination : For Essays* (Austin : University of Texas press 1981).
- Mieke Bal, *Narratology : Introduction to the theory of Narrative* (Toronto : University of Toronto : Press, 1985), 100-15
- Gerard Genette, *Narrative Discourse : An Essay in Method* (Ithace, NY : Cornell University Press, 1980), 189-211

- حول فكرة المكرر الزائف راجع :

Genette, op. cit, 121-7

- E.M. Forster, *Aspects of the novel* (new york : Harcourt, 1927), 64
- Paul de man *the Resistance to Theory* (Minneapolis University of Minnesota Press, 1986), 110

- قراءات إضافية :

- Susan Lanser , *The Narrative Act : Point of View in fiction* (Pinceton University Press. 1981).
- Mieke Bal, *Narratology : Introduction to theory of Narrative*, 2nd rev. edn. (Toronto : University of Toronto Press, 1997).
- Wallace Martin, *Recent Theories of Narrative* (Ithace, NY : Cornell University Press, 1986).

- Shlomith Rimmon - kenan, Narrative Fiction : Contemporary Poetics (London : Methuen,1983).
- Jonathna Culler, "Story and Discourse in the Anllysis of Narrative" , The Pursuit of Sings : Semiotics, Literature, Deconstruction (London : Routledge & Kegan Paul, (1981), 169-87.
- Jonathan Culler, "Poetics of the Novel" Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (London : Routledge & Kegan Paul ,1975), 189-238.

- حول الرغبة :

- Peter Brooks, Psychoanalysis and Storytelling (Oxford : Blackwell, 1994); Teresa de Lauretis, "Desire in Narrative", Alice Doesn't (Bloomington : Indiana University Press, 1984), 103-57

- حول تنظيم المجتمع (Policing) :

- D.A. Miller, the Novel and the police (Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1988).

الفصل السابع

اللغة الأدائية

فى هذا الفصل ، سأتعقب مثلاً من "النظرية" عن طريق متابعة مفهوم ازدهر فى النظرية الأدبية والثقافية ، وما أصابه من نجاحات تشرح السبيل لتغيير الأفكار ، هذه النجاحات كانت منجذبة إلى حقل "النظرية" . فمشكلة اللغة "الأدائية" "performative" تلفت التركيز على قضايا مهمة تخص المعنى ، وتأثيرات اللغة ، وتقود إلى أسئلة عن الكيان وطبيعة الذات .

إن مفهوم المنطوق الأدائى "Performative Utterance" تم تطويره فى الخمسينيات من القرن العشرين من قبل الفيلسوف "ج . ل . أوستن" "J. L. Austin" ؛ فلقد اقترح "أوستن" تمييزاً بين نوعين من المنطوقات : المنطوقات الإخبارية "Constative Utterance" ، مثل : "وعد جورج أن يأتى" ، التى تصنع بياناً ما ، وتصف الحالة التى عليها الأمور ، ويمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة . أما النوع الثانى : المنطوقات الأدائية أو الأدائيات "Performatives" ؛ فهى ليست صحيحة أو خاطئة ، وتؤدى ، بطريقة فعلية ، الفعل الذى تتصل المنطوقات به . أن تقول : "أعدك أن أدفع لك" ، فإن تلك الجملة لا يمكن أن تصف الحالة التى عليها الأمور ، ولكنها تؤدى فعل الوعد ، إن المنطوق هو الفعل نفسه . ويرى "أوستن" أنه عندما يسأل القس أو الموظف الحكومى المختص فى حقل زفاف : "هل تأخذ هذه المرأة لكى تكون زوجة شرعية لك ؟" ، فإننى أجيب : "أفعل" "I do" ، إننى لا أصف أى شىء ، فأتأ أفعل ذلك ، أى أنتى لا أنقل خبراً عن زواج ما : إننى منغمس فيه . فعندما أقول "أفعل" ، فإن هذا المنطوق الأدائى ليس صحيحاً وليس خاطئاً ، إنه قد يكون ملائماً أو غير ملائم ، معتمداً على الظروف ؛ إنه قد يكون تعبيراً مناسباً أو موفقاً "felicitous" أو تعبيراً غير مناسب أو موفق "infelicitous" فى اصطلاح "أوستن" . وإذا قلت "أفعل" ؛ فإننى قد لا أنجح فى الزواج : إذا كنت متزوجاً من قبل على سبيل المثال ، أو إذا كان الشخص الذى يؤدى المراسم أو الشعائر الخاصة بالزواج ليس مخولاً له أن يؤدى تلك المراسم فى هذا المجتمع . إن المنطوق سوف يخفق عن إحداث المطلوب ، كما يقول "أوستن" ، وسوف يكون كئيباً "unhappy" (غير مناسب أو موفق) ، وهكذا ، بلا شك ، ستكون العروس أو العريس ، أو ربما كلاهما .

إن المنطوقات الأدائية لا تصف الفعل الذي تعينه ولكنها تؤديه ، إنها تكون من خلال النطق بهذه الكلمات : أعد ، أو أطلب ، أو أتزوج . إن اختباراً بسيطاً للمنطوقات الأدائية هو إمكانية إضافة "hereby" في الإنجليزية قبل الفعل ، من حيث إن "hereby" تعنى "النطق بتلك الكلمات" :

- "I hereby promise",
- "We hereby declare our independence",
- "I hereby order you" ..

ولكن لا يمكن أن أنطق بـ : "I hereby walk to town" ، فلا يمكن أن أؤدي فعل السير عن طريق النطق بكلمات معينة .

إن التمييز بين المنطوقات الأدائية والإخبارية يلفت الانتباه إلى اختلاف مهم بين أنواع المنطوقات ، وينطوي على تأثير كبير لنتيجهما إلى حجم ما تؤديه اللغة من أفعال وليس بالأحرى ما تقرره اللغة عنها فحسب ، ولكن بما أن "أوستن" يندفع أبعد في تقريره للأدائية ، فإنه يواجه بعض الصعوبات ؛ فيمكنك أن ترتب أو تصف قائمة بـ "الأفعال الأدائية" التي تؤدي من خلال المتكلم (الشخص الأول) للفعل المضارع (أعد ، أطلب ، أعلن) الفعل الذي تدل عليه ، ولكن لا يمكنك أن تحدد الأدائية عن طريق سماع الأفعال "verbs" التي تسلك هذه الطريقة ؛ لأنك من خلال الظروف الفعلية يمكن أن تؤدي فعل الأمر لشخص ما بأن يتوقف ، عن طريق صيغة "توقف" "stop" ، وليس بالأحرى أن تقول : "I hereby order you to stop" . إن المقولة الإخبارية الواضحة تماماً : "سوف أدفع لك غداً" "I will pay you tomorrow" ، التي تبدو من غير ريب وكأنها ستصبح صحيحة أو خاطئة ، معتمدة على ما سوف يحدث غداً ، يمكن أن تكون ، طبقاً لشروط ملائمة ، وعداً بأن يدفع لك ، وليس بالأحرى وصفاً أو تنبؤاً مثل : "سوف يدفع لك غداً" "he will pay you tomorrow" . ولكن إذا ما تسمح لوجود تلك "الأدائيات المضمنة" "implicit performatives" ، من حيث إنه ليس ثمة فعل أدائي بطريقة صريحة ، فإنه يجب عليك أن تسلم بأن أي منطوق يمكن أن يكون منطوقاً أدائياً مضمناً ؛ فجملة : "القطعة على الحصير" "the cat is on the mat" ، التي تعد منطوقك الإخباري الأساسي ، يمكن أن يتم رؤيتها بوصفها رواية موجزة لـ : "I hereby affirm That the cat is on the mat" ، أي منطوقاً أدائياً ينجز فعل التأكيد أو الإثبات لما يشير إليه . إن المنطوقات الإخبارية ،

أيضا ، تؤدي أفعالا مثل : أفعال الحالة ، والتأكيد أو الإثبات ، والوصف ، وهلم جرا .
إن الأمر يسفر عن أنها نوع من الأدائية ، وهذا يصبح ذا مغزى فى محصلته النهائية .

لقد قبل نقاد الأدب فكرة الأدائية بوصفها أحد الأشياء التى تساعد على تمييز خصائص الخطاب الأدبى ، وأكد المنظرون طويلاً على أننا يجب أن نعنى بما تفعله اللغة مثلما نعنى بما تقوله ، وأن مفهوم الأدائية يقدم تبريراً لغوياً وفلسفياً لهذه الفكرة : أى أن ثمة صنف من المنطوقات / الكلام تفعل شيئاً ما فى الغالب . إن المنطوق / الكلام الأدبى ، مثل الأدائية ، لا يشير إلى الحالة التى كانت عليها الأمور سلفاً ، وليس صحيحاً أو خاطئاً ، كما أنه يخلق الحالة لشيئونه أو أموره التى يشير إليها فى العديد من الوجوه . إنه ، أولاً وببساطة شديدة ، يحدث أو يوجد الشخصيات وأفعالها على سبيل المثال . إن بداية "ulysses" لـ "جويس" "Joyce" لا تشير إلى الحالة التى كانت عليها الأمور سلفاً ، ولكن تخلق هذه الشخصية وهذا الموقف . إن الأعمال الأدبية ، ثانياً ، تحدث أو توجد الأفكار والمفاهيم التى تنتشرها . فـ "La Rochefoucauld" يزعم أن لا أحد يمكن أن يفكر فى وجود الحب إذا لم يقرأ عنه فى الكتب ، كما أن فكرة الحب الرومانسى (وتمركزيته فى حيوات الأفراد) هى فكرة قابلة للجدل والخلاف منتشرة فى الإبداع / الخلق الأدبى . إن الروايات نفسها بلا ريب ، من "Don quixote" إلى "Madame Bovary" ، تلوم على الأفكار الرومانسية فى كتب أخرى .

إن الأدائية ، باختصار ، تركز الانتباه على استخدام اللغة بوصفها نشاطاً وصناعة للعالم تشبه اللغة الأدبية ، الذى كان يتم النظر إليها سلفاً على أنها شيء هامشى ، وتساعدنا على أن نفكر فى الأدب بوصفه فعلاً أو حدثاً . إن تصور الأدب بوصفه منطوقاً أدائياً يؤدي إلى دفاع عن الأدب : إن الأدب ليس مقولات زائفة وتافهة ، ولكن يأخذ موقعه بين أفعال اللغة التى تحول العالم ، خالقة الأشياء التى تسميها .

إن الأدائية متصلة بالأدب من خلال طريق ثانٍ ؛ فهى ، من حيث المبدأ على الأقل ، تقطع الصلة بين المعنى وقصد المتكلم ؛ لأن أى فعل أوديه بكلماتى ليس محدداً عن طريق قصدى ، ولكن عن طريق التقاليد الاجتماعية واللغوية . ويلج "أوستن" على أن المنطوق لا ينبغي أن يتم دراسته بوصفه العلامة المادية "outward sign" الخارجية لحدث داخلى ما ، تمثله تلك العلامة بطريقة صحيحة أو خاطئة ؛ فإذا قلت : "أعدك" "I promise" طبقاً لشروط ملائمة ، فلقد وعدت ، وأديت فعل الوعد ، أيا ما يكون القصد

الذي وضعته في رأسى في ذلك الوقت . ولأن المنطوقات / الكلام الأدبي هو أيضاً أحداث ، من حيث إن قصد المؤلف لا يتم التفكير فيه على أنه يحدد المعنى ، فإن نموذج الأدائية يبدو وثيق الصلة بالموضوع بطريقة حاسمة .

ولكن إذا كانت اللغة الأدبية هي لغة أدائية ، وإذا كان أى منطوق أدائى ليس صحيحاً أو خاطئاً ، ولكنه تعبير ملائم / مناسب أو غير ملائم / مناسب ؛ فماذا يعنى بالنسبة لأى منطوق (كلام) أدبى أن يكون ملائماً / مناسباً أو غير ملائم / مناسب ؟ إن هذا الأمر ينتهى إلى أن يكون قضية معقدة . فمن ناحية أولى ، قد تكون الملاءمة / المناسبة "felicity" بالضبط اسماً آخر لما يهتم به النقاد على وجه العموم ؛ فعندما نواجه افتتاح سوناتا "شكسبير" : "My mistress eyes are nothing like the sun" ، فإننا لا نسأل إن كان هذا المنطوق صحيحاً أو خاطئاً ، ولكن نسأل عما يفعله ، وكيف يتلاءم مع باقى القصيدة ، وإن كان يشتغل بطريقة ناجحة / ملائمة مع السطور الشعرية الأخرى . إن هذا قد يكون أحد مفاهيم الملاءمة / المناسبة . ولكن نموذج الأدائية ، أيضاً ، يوجه عنايتنا إلى التقاليد التى تمكن أى منطوق لكى يكون وعداً أو قصيدة ، قل مثلاً التقاليد الخاصة بالسوناتا . إن التلاؤم / التناسب لأى منطوق / كلام أدبى ربما يتضمن ، من ثم ، علاقته بالتقاليد الخاصة بنوع أدبى ما . هل هذا المنطوق يستجيب أو يذعن ومن ثم ينجح فى كونه سوناتا ، وليس بالأحرى يخفق فى ذلك ؟ والأكثر من ذلك ، ربما يتخيل المرء أن أى تأليف أدبى يكون ملائماً فقط عندما يصبح ، بطريقة تامة ، أدباً عن طريق وجوده منشوراً ، ومقروءاً ، ومقبولاً بوصفه عملاً أدبياً ، مثل أى رهان يصبح رهاناً عندما يكون مقبولاً فقط . إن تصور الأدب بوصفه منطوقاً أدائياً يفرض علينا أن نتأمل المشكلة المعقدة لما يكون خاصاً بسياق أدبى للعمل .

أما المرحلة التالية المهمة فى النجاحات الخاصة بالأدائية تأتى عندما توقف "جاك دريدا" "Jacques Derrida" عند فكرة "أوستن" . لقد ميز "أوستن" الأدائيات الجدية "serous performatives" التى تتجز شيئاً ما مثل الوعد أو الزواج ، والمنطوقات الهزلية . ويرى أن تحليله يطبق على الكلمات المنطوقة بطريقة جادة : "يجب على ألا أكون مازحاً ، على سبيل المثال ، أو أكتب قصيدة" . إن منطوقاتنا الأدائية ، سواء كانت ملائمة أو غير ذلك ، يمكن أن يتم فهمها بوصفها منتجة من خلال ظروف أو ملابسات معتادة ، ولكن "دريدا" يناقش أن ما طرحه "أوستن" جانباً من خلال التوسل

بـ "الظروف / الملابس المعتادة" هو الطرق المتعددة التي يمكن أن تكون قطع من اللغة مكررة ، من خلالها ، بطريقة غير جادة ، لكنها جادة أيضاً ، بوصفها أمثلة ما أو شاهد ما على سبيل المثال . هذه الإمكانية لوجود المكرر في ظروف وملابس جديدة هي شيء جوهري لطبيعة اللغة ، إن أى شيء لا يمكن أن يكون مكرراً من خلال نمط غير جدى "nonserious fashion" ، فإنه قد لا يكون لغة ولكنه علامة ما "mark" مرتبطة بطريقة معقدة بموقف طبيعي . إن إمكانية التكرار هي شيء أساسى للغة ، والأدائيات على وجه الخصوص يمكن أن تشغل فقط إذا كانت مدركة بوصفها نسخ من الصيغ المعتادة أو المؤلفات أو شواهد منها ، مثل "أفعل" ، "I do" "أعد" ، "I promise" (إذا قال العريس : "نعم" ، "Ok" وليس بالآخرى "أفعل" ، فإنه ربما لا ينجح فى الزواج) . ويتساءل "تريدا" : "هل يمكن لأى منطوق أدائى أن ينجح إذا كانت صيغته لا تكرر شكلاً منتظماً أو يمكن تكراره "iterable" ، بعبارة أخرى : إذا كانت الصيغة التي أنطق بها لكى أفتتح اجتماعاً ، يطلق سفينة قبل إنزالها الماء أو يياشر الزواج ، لا تكاد تكون متطابقة بمثل ما تتوافق مع نموذج متكرر ، وإذا كانت بالتالى لا تكاد تكون متطابقة بوصفها نوعاً ما من الاستشهاد ؟ . إن "أوستن" يهمل مثل الشاذ "anomalous" ، أو غير الجدى ، أو الحالات الخاصة الاستثنائية لما يطلق عليه "تريدا" : "قدرة تكرارية عامة" "general iterability" ، التي ينبغى أن يتم التفكير فيها بوصفها قانوناً للغة ؛ لأن الخصوصيات العامة والجوهرية لشيء ما أن يكون علامة ما ، ويجب أن يكون قادراً على أن يكون مستشهداً به ومكرراً فى جميع أنواع الظروف والملابس ، مشتملاً على الظروف والملابس غير الجدية . إن اللغة أدائية بالمعنى الذى لا تنقل المعلومات فقط ، ولكنها تؤدي أفعالاً عن طريق تكرارها للممارسات الخطابية المؤسسة أو طرق لفعل الأشياء . إن هذا سيكون مهماً بالنسبة للنجاحات الأخرى للأدائية .

ويربط "تريدا" ، أيضاً ، الأدائية بالمشكلة العامة للأفعال التي تنشئ وتتشن ، أى الأفعال التي تخلق شيئاً ما جديداً ، فى المجال السياسى علاوة على المجال الأدبى . ويمكن أن تتساءل عن : ماذا تكون العلاقة بين فعل سياسى ، مثل إعلان الاستقلال الذى يخلق موقفاً جديداً ، والمنطوقات (الكلام) الأدبية التي تحاول أن تخلق شيئاً ما جديداً ، من خلال أفعال ليست مقولات إخبارية ولكنها أدائية مثل الوعود ؟ إن كلاً من الفعل السياسى والأدبى يعتمد على اتحاد معقد ومتناقض للأدائى والإخبارى ، ولكى ينجح فإن الفعل يجب أن يقنع عن طريق الإشارة إلى الحالة التي عليها الأمور ،

ولكن من حيث إن النجاح يتألف من خلق الشرط الذى يشير إليه ؛ فالأعمال الأدبية تزعم أنها تخبرنا عن العالم ، ولكن إذا نجحت فإنها تفعل ذلك عن طريق خلق الشخصيات والأحداث التى ترونها . وشئ ما شبيهه بذلك فى اشتغال الأفعال الافتتاحية / التدشينية فى المجال السياسى ؛ فعلى سبيل المثال ، إن الجملة المفتاح فى "إعلان الاستقلال" للولايات المتحدة تجرى على هذا النحو : "بناء على ذلك ، فإننا نذيع ونعلن ، بطريقة جدية ، أن تلك المستعمرات المتحدة هى ولايات حرة ومستقلة ، ويجب أن تكون كذلك من حقا" . إن الإعلان عن أن هذه المستعمرات هى ولايات حرة هو فعل أدائى مفترض أنه يخلق واقعاً جديداً يشير إليه ، ولكن تعزيز هذا الزعم يكون مرتبطاً بالتأكيد الإخبارى على أنها (أى تلك المستعمرات) يجب أن تكون ولايات مستقلة .

إن التوتر بين الأدائية والإخبارية يظهر ، أيضاً ، بطريقة واضحة فى الأدب ؛ حيث إن الصعوبة التى يواجهها "أوستن" لفصل الأدائى والإخبارى يمكن أن يتم رؤيتها بوصفها ملمحاً حاسماً لتوظيف اللغة ؛ فإذا كان كل منطوق هو أدائى وإخبارى ، مشتملاً ، على الأقل ، على تأكيد مضمن لما تكون عليه حالة الأمور ، وعلى فعل لغوى ، فإنه العلاقة بين مايقوله منطوق ما ، وما يفعله ليست تناغمية أو تعاونية بطريقة ضرورية ؛ ولكى نرى ما يكون متشابكاً فى المجال الأدبى ، دعنا نعود إلى قصيدة "روبرت فروست" "مكامن السر" :

نحن نرقص دائرياً فى حلقة ، ونفترض .

ولكن السر يكمن فى المنتصف ، ويعرف ..

هذه القصيدة تعتمد على التعارض بين الافتراض والتعرف ، ولكى نكتشف ماذا يكون موقف القصيدة التى تنزع إلى هذا التعارض ، وما نوع القيم التى تصل القصيدة بشروطها المتعارضة ، فربما نتساءل إن كانت القصيدة نفسها فى حالة الافتراض أو فى حالة التعرف . هل القصيدة تفترض مثلما تفترض أننا نرقص دائرياً ، أو هل القصيدة تعرف مثلما يعرف السر ؟ وربما نتخيل أن القصيدة ، بوصفها منتجاً للخيال الإنسانى ، قد تكون مثلاً للافتراض ، وحالة الرقص دائرياً ، ولكن حكمتها وخصوصيتها المثلية "proverbial character" ، وإعلانها الجرىء الواثق أن السر "يعرف" يجعلها تبو فى الواقع أنها تعرف إلى حد بعيد ، وبالتالي لا يمكن لنا أن نتأكد من ذلك ، ولكن ماذا تعرض القصيدة لنا عن التعرف ؟ حسناً ، إن السر ، الذى هو شئ ما يعرفه

المرء أو لا يعرفه (أى موضوع التعرف) يصبح هنا ، عن طريق الكناية أو التجاور ، تعرف الذات "the subject of knowing" ، أى أن ما يعرف ليس بالأحرى ما يكون معروفاً أو لا يكون . إن القصيدة ، عن طريق استغلال وتشخيص الكينونة (السر) ، تؤدي عملية بلاغية تروج لموضوع المعرفة بالنسبة إلى وضع الذات . ومن ثم تعرض القصيدة لنا أن أية فرضية بلاغية يمكن أن تنتج العارف / المدرك "the knower" ، ويمكن أن تجعل السر داخل ذات ما ، وشخصية ما فى هذه الدراما الصغيرة . إن السر الذى يعرف منتج عن طريق فعل ما للافتراض يحرك السر من مكان الموضوع (شخص ما يعرف سرّاً) إلى مكان الذات (يعرف السر) ؛ وبالتالي فإن القصيدة تعرض أن إصرارها الإخبارى على أن "السر يعرف" يعتمد على افتراض أدائى : أى الافتراض الذى يجعل السر الموجود بخل الذات مفترض أنه يعرف . إن الجملة تقول إن السر يعرف ، ولكنها تعرض أن هذا هو فرضية ما .

إن التناقض بين الإخبارية والأدائية ، عند تلك المرحلة فى تاريخ الأدائية ، تم إعادة تحديده "redefined" : إن الإخبارية هى لغة تزعم أنها تمثل الأشياء كما تكون ، وتسمى الأشياء التى تكون موجودة من قبل ، والأدائية هى العمليات البلاغية ، أى أفعال اللغة ، التى تشوه هذا الزعم عن طريق فرض المقولات اللغوية ، خالقة الأشياء ، منظمة العالم ، وليس بالأحرى تمثيل ما يكونه بطريقة بسيطة . ويمكن أن نعين هنا ما يطلق عليه "معضلة" "aporia" بين اللغة الأدائية والإخبارية . إن أى "معضلة" هى "المأزق" "impass" لتأرجح أو تذبذب لا يمكن تقريره ، مثلما نقول : إن السجاجة تأتى من البيضة ، ولكن البيضة تأتى من السجاجة . إن الطريق الوحيد لكى نزع أن اللغة تؤدي وظيفة تشكيل العالم أدائياً يتم من خلال منطوق إخبارى ما ، مثل : "اللغة تشكل العالم" ، ولكن على العكس من ذلك ، ليس ثمة سبيل أن نزع أن شفافية اللغة الإخبارية تستثنى من أى فعل كلام . إن الأخبار "propositions" ، التى تؤدي أفعال الحالة بالضرورة ، تزعم أنها لا تفعل شيئاً ولكن تعرض الأشياء فقط كما تكون ، ومن ثم إذا أردت أن تعرض النقيض من ذلك (أى أن تلك الادعاءات لتمثيل الأشياء كما تكون تفرض أو تشترط مقولاتها على العالم) ، فإنه ليس لديك سبيل أن تفعل هذا إلا من خلال ادعاءات عما تكون الحالة أو لا تكون . إن النقاش / الجدل على أن فعل الحالة أو الوصف أدائى ، فى الحقيقة ، يجب أن يأخذ شكل التعبيرات الإخبارية .

والنقطة الأخيرة في هذا التاريخ الموجز للأدائية هو بزوغ ما يطلق عليه : النظرية الأدائية للجنوسة "Gender" والجنسانية / النشاط الجنسي "Sexuality" ، في النظرية النسائية ودراسات الشواذ "gay and lesbian studies" . والشخصية الرئيسية هنا هي الفيلسوفة الأمريكية "جوديث بتلر" "Judith Butler" ، وكتبتها : "مشكلة الجنوسة : النسوية وتدمير الكيان (١٩٩٠) ، و "الأجساد تلك هي المسألة" (١٩٩٣) ، و "الكلام المثير : سياسات فعل الكلام" (١٩٩٧) ، التي كان لها تأثير عظيم في مجال الدراسات الأدبية والثقافية ، وينوع خاص في النظرية النسائية ، وفي بزوغ مجال دراسات الشواذ "gay and lesbian studies" . إن مسمى "نظرية الشواذ" "queer theory" كان مقررًا من قبل دراسات الطليعيين للشواذ ، فلقد كان عملهم في النظرية الثقافية متصل بالحركات السياسية الخاصة بتحرير الشواذ "gay liberation" . إنها تتناوله بوصفه مسماها الخاص ، وتصد المجتمع عن الإهانة الأكثر شيوعًا التي يواجهها الشواذ "homosexuals" ؛ فالمغامرة في استخدام النعت "شاذ" "queer" هي أن التباهى بهذا المسمى يمكن أن يغير معناه ، ويجعله شارة للشرف وليس بالأحرى إهانة ما . فهنا مشروع نظري يحاكي تكتيكات "tactics" المنظمات النشطة الواضحة تمامًا ، المنشغلة بالحرب ضد الأيدز "AIDS" (جماعة ACT-UP) على سبيل المثال ، التي تستخدم في مجاهراتها (مظاهراتها) شعارات مثل : "نحن هنا ، نحن شواذ ، تعود أن تستخدمه" .

إن كتاب "بتلر" "مشكلة الجنوسة" يتناول القضية بما يتصل بالفكرة الشائعة في الكتابة النسائية ، وهي أن السياسة النسائية تتطلب تصوراً عن الكيان النسوي وعن الملامح الجوهرية التي تشترك فيها النساء بوصفهم نساء ، والتي تمنحهم اهتمامات وأهداف مشتركة . على النقيض من ذلك ، إن المقولات الأساسية للكيان بالنسبة إلى "بتلر" هي منتجات ثقافية واجتماعية ؛ فهي أشبه ما تكون بالنتيجة للتعاون السياسي أكثر من كونها وضعا اجتماعياً ممكننا لذلك التعاون . إنها تخلق فاعلية الطبيعي (تذكر "أريتا فرانكلين" عندما تغنى : أنت تجعلني أشعر مثل امرأة طبيعية) ، كما أنها تهدد وتتوعد عن طريق فرض المعايير (أي تحديدات المعنى لما يمكن أن يكون امرأة) لاستبعاد هؤلاء الذين لا يقررون بذلك . في كتابها "مشكلة الجنوسة" تقترح "بتلر" أننا نتأمل الجنوسة بوصفها أدائية ، وبهذا المعنى فإن الشخص ليس ما يكونه ، ولكن ما يفعله . إن أي رجل ليس هو ما يكونه ولكن شيئاً ما يفعله ، ووضعا ما يحدثه ،

فجنوستك مخلوقة عن طريق أفعالك ، بمعنى أن وعداً ما "promise" هو مخلوق عن طريق فعل الوعد . إنك تصبح رجلاً أو امرأة عن طريق الأفعال المكررة ، التي ، مثلما طرح "أوستن" في أدائياته ، تعتمد على التقاليد / المواضعات الاجتماعية ، الطرق المألوفة / المعتادة لفعل شيء ما في ثقافة ما . فثمة أشياء معتادة ومألوفة تماماً ، أي طرق مؤسسة اجتماعياً للوعد ، والمراهنة ، وإعطاء الأوامر ، والزواج ، ولذلك فإن ثمة طرق مؤسسة اجتماعياً لوجود رجل ما أو لوجود امرأة ما .

هذا لا يعني أن الجنوسة هي اختيار ، نور تقوم به ، مثلما تختار الملابس لكي ترتديها في الصباح . إن ذلك قد يطرح أن ثمة ذاتاً غير مجنسة "ungendered subject" سابقة على الجنوسة التي تختارها ، ولكن في الحقيقة أن تكون ذاتاً البتة هو أن تكون مجنساً "gendered" : أي أنك لا يمكن ، من خلال هذا النظام للجنوسة ، أن تكون شخصاً من غير وجود الذكر أو الأنثى . فأنت ، كما تقول "بتلر" في كتابها : "الأجساد تلك هي المسألة" ، "مذعن إلى الجنوسة ، ولكنك ذاتاً معدة أو مصنوعة "subjectivated" عن طريق الجنوسة" ، "إن الأنا (أ) لا تسبق ولا تتبع عملية التجنيس "gendering" هذه ولكن تظهر فقط داخلها ، ويوصفها نسيج علاقات الجنوسة نفسها" . إن أدائية الجنوسة "performativity" لا ينبغي أن يتم التفكير فيها بوصفها فعلاً فردياً ، شيئاً ما منجزاً عن طريق فعل مفرد ، بالأحرى هي "الممارسة المتكررة والمقتبسة" ، التكرار الإلزامي لمعايير الجنوسة التي تنشط وتقيد الذات المجنسة "gendered" ، ولكنها ، أيضاً ، المصادر التي تكون المقاومة والتدمير والإزاحة مشكلة منها .

من وجهة النظر هذه ، إن المنطوق : "إنها بنت" أو "إنه ولد" ، الذي يكون أي طفل محتفى به عن طريقه في المجتمع البشري تقليدياً ، هو منطوق إخباري (صحيح أو خاطيء ، طبقاً للموقف) أقل من كونه المنطوق الأول في سلسلة ممتدة للأدائيات التي تخلق الذات التي تعلن عن وصولها . إن تسمية "البنت" تبدأ بعملية "تأنيث" "girling" مستمرة ، أي التشكيل لبنت ما ، من خلال تقرير "assignment" التكرار الإلزامي لمعايير الجنوسة ، "الاقتباس الشديد لمعيار ما" ؛ فلكي تكون ذاتاً البتة ، يمكن أن يتم منحك تقرير التكرار هذا ، ولكن ، وهذا يعد شيئاً مهماً بالنسبة لـ "بتلر" ، أي تقرير لا تتمكن من تنفيذه تماماً بمقتضى الاستثناءات ، ولذلك فإننا لا نقر تماماً معايير الجنوسة أو المبادئ التي نكون ملزمين بتقريرها . في تلك الفجوة ، من خلال الطرق المختلفة لتنفيذ "تقرير" الجنوسة ، تكمن الإمكانيات من أجل المقاومة والتغيير .

وتتكب الأهمية هنا على طريق القوة الأدائية للغة الذى يأتى من تكرار المعايير السابقة والأفعال السابقة . ولذلك ، فإنه قوة الإهانة أو التحقير "شاذ" لا تأتي من قصد أو سلطة المتكلم ، الذى يكون أكثر شبهاً بمغفل ما غير معروف تماماً للضحية ، ولكن تأتي من حقيقة أن الصيحة "شاذ" تكرر الإهانات من الماضى ، استفسارات / استجابات الخطاب أو أفعاله التى تنتج الذات الشاذة جنسياً من خلال الخزي أو الذل "abjection" المتكرر (مصطلح "abjection" يتضمن معالجة شىء ما بوصفه خارج على الحظيرة : "أى شىء ولكنه كذلك !") . وترى بتلر أن :

"مصطلح "شاذ" "queer" يستمد قوته تماماً من خلال المكرر .. والقوانين الموضوعية موضع التنفيذ التى يكون عن طريقها التزام اجتماعى ما بين الجماعات الخائفة من الجنسية المثلية "homophobic communities" مشكلاً عبر الزمن . إن الاستفسار / الاستجواب يسترجع استفسارات / استجابات الماضى ، وبقيد المتكلمين ، وكأنهم تكلموا فى انسجام عبر الزمن . فى هذا المعنى إنه يكون دائماً كورس "chorus" متخيل يوبخ بطريقة ساخرة "الشاذ" ! " .

إن ما يعطى الإهانة قوتها الأدائية ليس التكرار نفسه ، ولكن الحقيقة أنه معترف به بوصفه مشكلاً أو مطابقاً لنموذج ما ، معيار ما ، ويكون متصلاً بتاريخ الإبعاد والمنع ؛ فالمنطوق يتضمن أن المتكلم هو الناطق بلسان المجموع من أجل ما يكون "طبيعياً" ، ويعمل على تشييد المخاطب بوصفه خارج الحظيرة . إنه التكرار ، الاقتباس من صيغة ما تكون متصلة بالمعايير التى تقرز تاريخ الاضطهاد ، الذى يعطى قوة خاصة وفساداً أخلاقياً لنوع آخر من الإهانات المتبذلة مثل "nigger" أو "kike" . إنها تكس قوة السلطة من خلال التكرار أو الاقتباس من سابق ، مجموعة الممارسات السلطوية الجديرة بالاعتماد والقبول ، متكلمة كأنها بصوت جميع توبيخات الماضى .

ولكن صلة الأدائية بالماضى تتضمن الإمكانية لتحريف سلطان الماضى ونفوذه أو توجيهه وجهة جديدة ، عن طريق محاولة القبض على العبارات التى تحمل دلالة ظالمة وتوجيهها وجهة جديدة ، مثلما تبني الشواذ أنفسهم مصطلح "شواذ" "queer" . إنه لا يمكن أن تصبح مستقلاً بذاتك عن طريق اختيار اسمك : إن الأسماء ، دائماً ، تحمل ثقلًا تاريخياً ، ومتوقفة على استخدامات الآخرين التى سوف تشكلها فى المستقبل .

إنك لا يمكن أن تتحكم في المصطلحات التي تختارها لتسمية نفسك ، ولكن الخصوصية التاريخية للعملية الأدائية تخلق إمكانية للنضال السياسى .

يبدو واضحاً أن المسافة بين البداية والنهاية المنتظمة لهذه القصة عظيمة جداً ؛ فبالنسبة لـ "أوستن" ، إن مفهوم الأدائية يساعدنا على أن نفكر فى شكل معين للغة كان مهملًا من جانب الفلاسفة السابقين ، وبالنسبة لـ "بترل" ، هى نموذج ما للتفكير فى العمليات الاجتماعية المهمة من حيث إنه يطرح عدداً من المسائل أو القضايا المتنازع عليها : (١) طبيعة الكيان وكيف يكون منتجاً ، (٢) وظيفة المعايير الاجتماعية ، (٣) المشكلة الأساسية لما نطلق عليه اليوم "الفعل / التأثير" "agency" فى الإنجليزية : إلى أى مدى وتحت أى شروط يمكن أن أكون ذاتاً مسؤولة تختار أفعالها ، (٤) العلاقة بين الفرد والتغيير الاجتماعى .

هكذا فإن ثمة اختلافاً كبيراً بين ما يكون متنازعاً عليه بالنسبة لـ "أوستن" وبالنسبة لـ "بترل" . ويبدو أن ليهما ، فى المقام الأول ، وجهة نظر للأشياء المختلفة للأفعال . إن اهتمام "أوستن" ينصب على كيف أن التكرار لصيغة ما على حادثة واحدة يشيد حدوث شئ ما (مثلما تشيد وعداً) . وبالنسبة لـ "بترل" ، إن هذا يكون حالة خاصة للتكرار الإلزامى والضخم الذى ينتج الوقائع التاريخية والاجتماعية (أنت تصبح امرأة) .

هذا الاختلاف ، فى الحقيقة، يعود بنا إلى المشكلة التى تدور حول طبيعة الحدث الأدبى ، من حيث إن ثمة طريقتين للتفكير فيه بوصفه حدثاً أدائياً أيضاً ؛ فيمكن أن نقول إن العمل الأدبى ينجز فعلاً فردياً خاصاً . إنه يخلق تلك الحقيقة التى ينجزها العمل وجمله بوصفها شيئاً ما على وجه الخصوص فى ذلك العمل . فيما يخص كل عمل ، فيمكن للمرء أن يحاول تعيين ما ينجزه العمل ، وما تنجزه أجزاؤه ، مثلما يمكن للمرء أن يحاول أن يوضح بعبارات لا لبس فيها ما يكون وعداً من خلال فعل خاص للوعد . ويمكن للمرء أن يقول إن هذا نسخة "أوستينية" "Austinian" للحدث الأدبى .

ولكن على الجانب الآخر ، يمكن أن نقول ، أيضاً ، إن أى عمل ينجح ويصبح حدثاً عن طريق تكرار ضخم يتبنى المعايير وربما يغير الأشياء ؛ فإذا حدثت رواية ما ، فإنها تفعل ذلك لأنها ، من خلال خصوصيتها ، تخلق عاطفة تعطى الحياة إلى هذه الأشكال ، من خلال أفعال القراءة والتذكر ، مكررة انعطافها على تقاليد الرواية ، وربما تخلق استبدالاً فى المعايير أو الأشكال التى يستمر القراء فى مواجهة العالم

من خلالها . إن أية قصيدة قد تختفي تماماً بدون أثر ما "trace" ، ولكنها ، أيضاً ، قد تترك أثراً في الذاكرة ، وتحدث أفعال التكرار ؛ فأدائيتها ليست فعلاً فردياً منجزاً بطريقة نهائية ، ولكن تكراراً يمنح الحياة إلى الأشكال التي تكررها .

إن مفهوم الأدائية ، في ذلك التاريخ الذي أوجزته ، يجمع سلسلة من القضايا التي تكون مهمة بالنسبة إلى "النظرية" ، ويمكن أن ندرجها فقط فيما يلي :

أولاً : كيف نفكر في الدور المشكل للغة : هل نحاول أن نحددها ببعض أفعال خاصة حيث نعتقد أنه يمكن أن نقول بثقة ما تفعله ، أو نحاول أن نتفهم النتائج المتسعة للغة من حيث إنها تنظم مواجهاتنا بالعالم ؟

ثانياً : كيف ينبغي أن نتصور العلاقة بين التقاليد / المواضعات الاجتماعية والأفعال الفردية ؟ إنه يفرض أن نتصور ، ولكن ببساطة شديدة ، إن التقاليد / المواضعات الاجتماعية مثل الخلفية المسرحية "scenery" ، أو الخلفية المعرفية التي تقف في مقابلة مع ما نقرر كيف تفعله . إن نظريات الأدائية تقدم تقارير جيدة عن شرك المعيار والفعل ، سواء كانت تعرض التقاليد بوصفها الشرط لإمكانية الأحداث ، كما يطرح "أوستن" ، أو كانت ، أيضاً ، كما تطرح "بتر" ، تنظر إلى الفعل بوصفه تكراراً إلزامياً قد ينحرف ، على الرغم من ذلك ، عن المعايير . إن الأدب ، الذي يكون مفترضاً أنه يصنع شيئاً جديداً في فضاء التقاليد ، يستلزم طرحاً أدائياً للمعيار والحدث .

ثالثاً : كيف ينبغي للمرء أن يتصور العلاقة بين ما تفعله اللغة وما تقوله ؟ إن هذا يعد مشكلة أساسية للأدائية : هل يمكن أن يكون هناك انصهار تناغمي للفعل والقول ، أو هل هناك توتر في هذا المقام لا يمكن تجنبه يحكم ويعقد النشاط النصي جميعه ؟

وأخيراً : كيف ينبغي أن نفكر في الحدث في عصر ما بعد الحداثة هذا ؟ لقد أصبح شائعاً ومألوفاً في الولايات المتحدة ، على سبيل المثال ، في عصر الإعلام الجماهيري ، أن نقول إن ما يحدث في التلفزيون هو حدث حقيقي . إن الحدث الإعلامي هو حدث حقيقي يؤخذ بعين الاعتبار ، سواء كانت الصورة تتطابق مع حقيقة ما أو لا . إن نموذج الأدائية يقدم طرحاً معقداً إلى حد كبير للقضايا التي يتم التصريح بها مراراً بطريقة فجأة كما في الحدود غير الواضحة بين الحقيقة والخيال . والمشكلة في الحدث الأدبي ، والأدب بوصفه فعلاً ، يمكن أن تقدم نموذجاً للتفكير في الأحداث الثقافية على وجه العموم .

المراجع

- J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1975), 5, 6, 14, 54 - 70, 9, 22.

- نقاد الأدب :

Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (New York : Routledge, 1990).

- Jacques Derrida, "Signature, Event, Context", *Margins of Philosophy* (Chicago : University of Chicago Press, 1983) 307 - 30.

- إعلان الاستقلال :

Jacques Derrida, "Declarations of Independence", *New Political Science*, 15 (Summer 1986), 7 - 15.

- معضلة "aporia" :

Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven : Yale University Press, 1979), 131.

- Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (New York : Routledge, 1990), 136 - 41.
- Judith Butler, *Bodies That Matter : on the Discursive Limits of "Sex"* (New York : Routledge, 1993), 7, 22, 231 - 2, 226.

- قراءات إضافية :

- Jacques Derrida, *Limited Inc.* (Evanston, ILL : Northwestern University Press, 1988).
- Barbara Johnson, "Poetry and Performative Language", *The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980).
- Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY : Cornell University Press, 1983).

الفصل الثامن

الكيان ، والتماثل ، والذات

كثيراً من الجدل النظرى الحديث يهتم بالكيان "Identity" ووظيفة الذات أو النفس. ماذا تكون هذا "الأنا" (I) التى تكون شخصاً ، فاعلاً "agent" أو عاملاً "actor" ، نفساً ، وما يجعلها كذلك ؟ فهناك سؤالان أساسيان يشكلان التفكير الحديث فى هذا الموضوع: أولهما ، هل الذات شىء ما معطى أو معد ، وثانيهما ، هل يتم تصورهما من خلال الشروط الفردية أو الشروط الاجتماعية ؟ إن هذين التعارضين يولدان أربع جدائل "Strands" للتفكير الحديث . الأولى : إن اختيار المعطى والفردى يعالج النفس ، الأنا ، بوصفها شيئاً ما داخلياً ومتفرداً "Unique" ، وتكون شيئاً ما سابقاً على الأفعال التى تؤديها ، وجوهرأ داخلياً يتم التعبير عنه (أو لا يتم) قولاً وفعلاً بأشكال متنوعة . والثانية : تجمع المعطى والاجتماعى يؤكد على أن النفس تكون محددة عن طريق أصولها والصفات الاجتماعية المميزة : أى أنك تكون ذكراً أو أنثى ، أبيضاً أو أسوداً بريطانياً أو أمريكياً ، وهكذا ؛ إن هذه الأشياء تكون حقائق أساسية ، معطيات للذات أو النفس . والثالثة : تجمع الفردى والمعد أو المصنوع يؤكد على الطبيعة المتغيرة لأى نفس ، التى تصبح ما تكونه من خلال أفعالها الخاصة . والأخيرة : اتحاد الاجتماعى والمعد أو المصنوع يشدد على أنتى أصبح ما أكونه من خلال أوضاع الذات المتنوعة التى أشغلها ، بوصفى مديراً وليس بالأحرى عاملاً ، غنياً وليس بالأحرى فقيراً .

لقد عالجت التقاليد الحديثة السائدة فى دراسة الأدب الشخصية الفردية "individuality" للفرد بوصفها شيئاً ما معطى ، لباً أو جوهرأ "core" لما يتم التعبير عنه قولاً وفعلاً ، ولما يمكن أن يكون مستخدماً ، بناء على ذلك ، لشرح الفعل : أى أنتى فعلت ما فعلت بسبب ما أكونه ، ولكى أشرح ما فعلت أو قلت ، فإنه ينبغي أن ألتفت بعناية إلى "الأنا" (سواء كانت واعية أو لا واعية) التى تعبر عنها كلماتى وأفعالى . إن "النظرية" لم تناقش فقط نموذج التعبير هذا ، من حيث إن الأفعال أو الأقوال / الكلمات تعمل على التعبير عن ذات سابقة ، ولكن تناقش ، أيضاً ، أسبقية الذات نفسها . يرى "ميشيل فوكو" أن "أبحاث التحليل النفسى ، واللسانيات ، والأنثروبولوجيا قد وزعت "decentered" الذات فيما يتعلق بقوانين رغبتها ، أو أشكال لغتها ، أو نظم أفعالها ، أو أسلوب خطابها الميتولوجى والتخيلى" ؛ فإذا كانت إمكانيات الفكر والفعل

محددة عن طريق سلسلة من الأنظمة التي لا تتحكم الذات فيها أو حتى تفهمها ، فإن الذات ، من ثم ، غير متمركزة بمعنى أنها ليست مصدراً أو مركزاً يرجع إليه المرء لكي يشرح الأحداث ، إنها شيء ما مشكل عن طريق تلك القوى . وهكذا فإن التحليل النفسي لا يعالج الذات بوصفها جوهرًا مفرداً ، ولكن بوصفها منتجاً لتداخل الميكانيزمات (الآليات) النفسية والجنسية واللغوية . وتتظر النظرية الماركسية إلى الذات بوصفها ذاتاً محددة عن طريق وضع الطبقة الاجتماعية "Class position" : إما أنها تستفيد من جهد الآخرين أو تعمل من أجل منفعة الآخرين . وتشدد النظرية النسائية على تأثير أنوار الجنوسة المشيدة بطريقة اجتماعية على صنع الذات التي تكون هو أو تكون هي . أما نظرية الشواذ ، فلقد ناقشت أن الذات التي تشتبهى المفاير (الجنسية الغيرية) هي مشيدة من خلال القمع لإمكانية الجنسية المثلية "homosexuality" .

إن السؤال عن الذات : "ماذا تكون الأنا؟" ، هو سؤال عن : هل هي مشيدة عن طريق الظروف ؟ وماذا تكون العلاقة بين فردانية الفرد وكياني بوصفى عضواً في جماعة ما ؟ وإلى أى مدى تكون "الأنا" ، التي أكونها (الذات) ، فاعلاً تخلق الاختيارات ، وليس بالأحرى تملك اختيارات مفروضة عليه أو عليها ؟ إن الكلمة الإنجليزية "subject" (الذات) تغلف تماماً هذه المشكلة النظرية المهمة : إن الذات هي مؤدى أو فاعل ، وذاتية حرة تفعل الأشياء كما فى "الفاعل فى جملة ما" ، ولكن أى فاعل (ذات) هو مسند إليه ، محدد "صاحبة الجلالة ذات الملكة الوفية" أو "الفاعل لتجربة ما" . إن النظرية ميالة إلى إثبات أن تكون ذاتاً البتة يعنى أن تكون مدعناً إلى أنظمة متنوعة (نفسية - اجتماعية ، جنسية ، لغوية) .

لقد كان الأدب ، دائماً ، مهتماً بالأسئلة التي تدور حول الكيان ، وتقدم الأعمال الأدبية الإجابات ، بطريقة ضمنية أو صريحة ، عن تلك الأسئلة . إن الأدب السردي ، على وجه الخصوص ، تتبع مصائر الشخصيات التي تحدد نفسها ، تكون محددة عن طريق التركيبات المتنوعة لماضيهم ؛ فهل الشخصيات تصنع مصيرها المحتوم أو تعاني منه ؟ إن القصص تعطى إجابات مختلفة ومعقدة ؛ ففي "الأوديسة" ، "أوديسوس" "Odysseus" موصوف بصور عديدة "polytropos" ، ولكنه يعرف نفسه من خلال كفاحه لإنقاذ نفسه وزملائه ، والعودة إلى وطنه "إيثكا" "Ithaca" مرة أخرى . وفي عمل "فلوبير" :

مَدام بوفاري "Madame Bovary" ، تجاهد "إيما" "Emma" لكي تعرف نفسها (أو تكتشف نفسها) من خلال علاقة بقراءاتها الرومانتيكية والأشياء المبتذلة المحيطة بها .

إن انفجار التنظير الحديث حول العرق "race" ، والجنوسة ، والجنسانية (النشاط الجنسي) "sexuality" في حقل الدراسات الأدبية يدين بالكثير لحقيقة أن الأدب يقدم مواد غنية لتقاريرات سييسولوجية وسياسية معقدة للدور الذي تلعبه هذه العوامل في تشييد الكيان . وسواء تأملنا مسألة كيان الذات بوصفها شيئاً ما معطى أو شيئاً ما مشيداً ، فإن كلا الأمرين ليس فقط ممثل بإسهاب في الأدب ، ولكن التعقيدات أو التشابكات معروضة علينا مراراً ، كما في الحبكة الشائعة حيث إن الشخصيات ، كما نقول ، تكتشف من يكونون ، ليس عن طريق تعلم شيء ما حول ماضيهم (قل حول مولدهم) ، ولكن عن طريق فعل ما ينتهون إليه ، بمعنى أنهم يكتشفون طبيعتهم .

هذه البنية ، حيث يجب عليك أن تصبح ما تكاد أن تكونه الآن افتراضاً (كما تشعر آريتا فرانكلين بأنها مثل امرأة طبيعية) ، ظهرت بوصفها تناقضاً ظاهرياً "مفارقة" "paradox" أو معضلة "aporia" للنظرية الحديثة ، ولكنها كانت فعالة ، دائماً ، في السرديات ؛ فالروايات الغربية تعزز التصور لذات جوهرية عن طريق اقتراح أن الذات / النفس ، التي تبرز من محاولة مواجهاتها مع العالم ، كانت بمعنى ما موجودة دائماً بوصفها الأساس للأفعال التي توجد أو تحدث هذه الذات من منظور القراء . إن الكيان الأساسي للشخصيات يظهر بوصفه نتيجة للأفعال والصراعات مع العالم ، ولكن هذا الكيان من ثم ، مفترض وجوده بوصفه الأساس ، بل السبب لتلك الأفعال .

إن مقداراً كبيراً من النظرية الحديثة يمكن أن تتم رؤيته بوصفه محاولة لفحص التناقضات الظاهرية التي ، عادة ، تمنح معالجة الكيان في الأدب شكلاً وجوهراً ؛ فالأعمال الأدبية ، على نحو مميز ، تمثل الأفراد ، ولذلك فإن الصراعات حول الكيان هي صراعات داخل الفرد ، وبين الفرد والجماعة : إن الشخصيات تناضل ضد المعايير الاجتماعية والاستثناءات أو تدعن لها . وعلى الرغم من ذلك ، فإن المناقشات حول الكيان الاجتماعي في الكتابات النظرية تعنى بالتركيز على كيانات الجماعة : ماذا يعني أن تكون امرأة ؟ أن تكون أسود ؟ ومن ثم فإن ثمة توترات بين الاكتشافات الأدبية والادعاءات النقدية أو النظرية . إن قوة التمثيلات الأدبية ، كما اقترحت في الفصل الثاني ، تعتمد على تركيبها الخاص للتفرد والنمذجة "exemplarity" : إن القراء

يواجهون صوراً حقيقية للبرنس "هاملت" أو "Jane Eyre" أو "Huckleberry Finn" ويجانبهم التسليم بأن مشكلات تلك الشخصيات هي نموذج ، ولكن نموذج لماذا ؟ إن الروايات لا تخبر بذلك ، إنهم النقاد والمنظرون الذين يجب عليهم أن يدركوا مسألة النمذجة ، ويخبرونا عن أية جماعة أو طبقة من الناس تمثلها تلك الشخصية : هل حالة "هاملت" شاملة ؟ هل مأزق المرأة الخاص بـ "Jane Eyre" عام ؟

قد تبدو المعالجات النظرية للكيان مختزلة أو منقوصة بالقياس إلى الاكتشافات البارة في الروايات التي تكون قادرة على اصطناع مشكلة الإدعاءات العامة الناجحة عن طريق عرض حالات مفردة ، بينما تعتمد على قوة شاملة تكون متروكة بوصفها شيئاً مضمناً (ربما نكون جميعاً "أوديب" "Oedipus" أو "هاملت" أو "مدام بوفاري" أو "جاني ستاركس" "Janie Starks") . فعندما تكون الروايات مهتمة بكيانات الجماعة (ما يمكن أن يكون امرأة ، طفلاً للطبقة البرجوازية) ، فإنها تكتشف مراراً كيف تقيد الحقوق المطلوبة لكيان الجماعة الإمكانات الفردية . لقد ناقش المنظرون ، بناء على ذلك ، أن الروايات ، عن طريق جعل فردانية الفرد مركزها الرئيسي ، تشيد أيديولوجيا الكيان الفردي ، وهي من القضايا الاجتماعية الضخمة المهمة لدى النقاد الذين ينبغي عليهم بحثها . فيمكنك أن تناقش أن مشكلة "إيما بوفاري" ليست حماقتها أو اقتنائها بالرومانسية ، ولكنها الموقف العام للنساء في مجتمعها .

إن الأدب لم يجعل الكيان موضوعه "theme" فقط ، بل إنه لعب ، أيضاً ، دوراً مهماً في التشييد لكيان القراء ؛ فقيمة الأدب كانت دائماً متصلة بالتجارب البديلة التي يمنحها الأدب للقراء ، وتجعلهم قادرين على معرفة أنه ينشد أن يكون في مواقف خاصة ، ومن ثم إحراز نزعات لفعل طرق معينة والبحث عنها . إن الأعمال الأدبية تشجع على التماثل مع الشخصيات عن طريق عرض الأشياء من وجهة نظرهم .

إن القصائد والروايات تخاطبنا من خلال طرق تتطلب التماثل ، والتماثل يعمل على خلق الكيان : إننا نصبح ما نكونه عن طريق التماثل بشخصيات نقرأ عنها ؛ فلقد كان الأدب مسؤولاً ، دائماً ، عن تشجيع الشباب أن يروا أنفسهم مثل الشخصيات في الروايات ، وأن يبحثوا عن التحقق من خلال طرق متشابهة : الفرار من البيت لكي يجرب الحياة في المدينة ، واعتناق قيم الأبطال والبطلات من خلال التمرد على الأكبر سناً ، والشعور بالاشمئزاز والغثيان في العالم قبل اكتشافه ، أو الانتدفاع بحياتهم نحو

تحقيق الحب ومحاولة إعادة إنتاج مشاهد الروايات وغنائيات الحب . ويمكن أن يقال عن الأدب إنه يفسد من خلال ميكانيزمات (آليات) التماثل . إن المدافعين عن التعليم الأدبي كانوا يأملون ، على النقيض من ذلك ، فى أن الأدب يجعلنا أناساً أفضل من خلال التجربة البديلة وميكانيزمات التماثل .

هل الخطاب يمثل الكيانات التى توجد قبلاً أو هل ينتجها ؟ إن هذا السؤال كان قضية نظرية رئيسية ؛ فـ "فوكو" ، كما رأينا فى الفصل الأول ، يعالج "الشاذ جنسياً" بوصفه كياناً مخترعاً عن طريق الممارسات الخطابية فى القرن التاسع عشر . والناقدة الأمريكية "نانسى أرمسترونج" "Nancy Armstrong" ، تثبت أن روايات القرن الثامن عشر وكتب السلوك "Conduct Books" (أى الكتب التى تدور حول كيفية التصرف) أنتجت "الفرد الحديث" ، الذى كان قبل كل شىء امرأة . إن الفرد الحديث بهذا المعنى هو شخص ما ، كيانه وقيمه فكرة تأتى من الشاعر والخصوصيات الشخصية وليس بالأحرى من موقعه أو موقعها فى التراتب الاجتماعى . هذا يعنى أن أى كيان مكتسب من خلال الحب ، ومتمركز فى العالم الداخلى وليس بالأحرى فى المجتمع . هذا تصور اكتسب الآن انتشاراً موسعاً (الذات / النفس الحقيقية هى تلك التى تجدها من خلال الحب ومن خلال علاقتك بالعائلة والأصدقاء) ، ولكنه بدأ فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بوصفه فكرة عن الكيان النسوى ، ومع ذلك كانت ممتدة أخيراً إلى الرجال . وتزعم "أرمسترونج" أن هذا المفهوم تم تطويره وانتشاره عن طريق الروايات والخطابات الأخرى التى تدافع عن الشاعر والفاعليات الخاصة . هذا المفهوم للكيان ، اليوم معزز عن طريق الأفلام ، والتليفزيون ، ومجال متسع من الخطابات ، التى تملك نصوصاً عما يمكن أن يكون شخصاً ما ، رجلاً أو امرأة .

إن النظرية الحديثة حرصت ، فى الحقيقة ، على أن يصبح جوهرياً ما كان ، عادة ، مضمناً فى مناقشات الأدب الخاصة بمعالجة الكيان بوصفه شكلاً عن طريق عملية تماثل . فالبنسبة لـ "فرويد" "Freud" التماثل هو عملية نفسية ، تتشابه الذات من خلالها مع جانب ما للآخر ، وتكون متحولة كلياً أو جزئياً طبقاً للنموذج الذى يقدمه الآخر فالطبيعة الذاتية Personality أو الذات / النفس مؤسسة عن طريق سلسلة من التماثلات . ومن ثم ، فإن الأساس للكيان الجنسى هو تماثل مع أحد الوالدين؛ فالمرء يرغب أن يفعل ما فعل الأب ، وكأنته يحاكي رغبة الوالد ، ويصبح شخصاً منافساً للموضوع المحبب . وفى عقد "أوديب" يتماثل الولد بالأب ، ويرغب فى الأم .

لقد ناقشت ، فيما بعد ، نظريات التحليل النفسي الخاصة بتشكيل الكيان الطريق الأمثل للتفكير في ميكانيزم (آلية) التماثل . فطرح "جاك لاكان" Jacques Lacan " لما يطلق عليه "مرحلة المرآة" "mirror stage" يعين بدايات الكيان في اللحظة التي يتطابق الرضيع منع صورته أو صورتها في المرآة ، مدركاً نفسه أو نفسها ككل ، وكما يريد أن يكون أو تريد أن تكون . إن الذات / النفس يتم تشكيلها عن طريق ما يكون مرتداً للخلف : أى عن طريق مرآة ، وعن طريق الأم ، وعن طريق الآخرين في العلاقات الاجتماعية عموماً . فالكيان هو المنتج لسلسلة من التماثلات الجزئية ليست مكتملة مطلقاً . وأخيراً ، يعيد التحليل النفسي التأكيد على الدرس الأول الذي يستخرج من الروايات الجادة للغاية والمحتقى بها أيضاً : ذلك أن الكيان هو إخفاق ما ، وأتينا لا نصبح رجالاً أو نساء بصورة ملائمة أو ناجحة ، وأن إدخال المعايير الاجتماعية على النفس لتصبح جزءاً منها "internalization" (الذي ينظر له علماء الاجتماع بوصفه شيئاً ما يحدث بطريقة سلسلة وبطريقة متصلة) يواجه دائماً المقاومة ، ولا يشتغل في النهاية : إتينا لا نصبح ما يكون مفترضاً أن نكونه .

لقد منح المنظرون حديثاً تطوراً أبعد للدور الأساسى للتماثل ؛ فـ "ميكيل بورش - جاكوبسن" Mikkel Borch - Jakobsen ، يناقش أن :

"الرغبة (الذات التي ترغب) لا تأتي في البداية ، لكي تكون متبوعة بتماثل ما قد يسمح للرغبة أن تكون منجزة . إن ما يأتي في البداية هو ميل نحو التماثل ، ميل أساسى يكون ، من ثم ، باعاً لرغبة ما .. ؛ فالتماثل يخلق الموضوع المرغوب ، وليس النطاق الآخر حوله" .

في النموذج السابق على ذلك ، الرغبة هي الخط الأساسى ، وهنا يسبق التماثل الرغبة ، وينطوى التماثل بالآخر على المحاكاة أو المنافسة التي تكون مصدر الرغبة . إن هذا يتطابق مع المشاهد في الروايات حيث إن الرغبة ، كما يثبت "رينيه جيرارد" Rene Girard و "إيف سيجويك" Eve Sedgwick ، تنشأ من التماثل والمنافسة : إن رغبة الرجال الذين يشتهون الجنس المغاير تنشأ من تماثل البطل مع منافس ما ، والمحاكاة لرغبته .

يلعب التماثل ، أيضاً ، دوراً في إنتاج كيانات الجماعة ؛ فبالنسبة للأعضاء المقموعين تاريخياً أو الجماعات المهمشة ، تحت القصص على التماثل مع جماعة

ممكنة، وتعمل على أن تجعل الجماعة جماعة عن طريق إظهار من هم أو ما يكونون .
لقد ركز الجدل النظرى فى هذا المجال ، بطريقة مكثفة للغاية ، على المرغوبية (كون
الشيء مرغوباً فيه) "desirability" ، والفائدة أو النفع السياسى للمفاهيم المختلفة للكيان :
هل يجب أن يكون هناك شئ ما يشترك فيه الأعضاء الأساسيين لجماعة ما إذا كان
يمكن أن يوظفوا بوصفهم جماعة ؟ هل ثمة ادعاءات عما يكون أن يكون امرأة أو أن
يكون أسود أو أن يكون شاذاً مضطهداً ومقيداً ومعتزلاً عليه ؟ لقد كان الجدل
مطروحاً ، عادة ، بوصفه نزاعاً حول "الماهيوية" أو "الجوهريية" "Essentialism" : بين
تصور عن الكيان بوصفه شيئاً ما معطى ، أصلى ، وتصور عن الكيان بوصفه شيئاً ما
دائماً قيد الصنع ، وينشأ من خلال تشابهات وتعارضات ممكنة أو محتملة (يكتسب
شعب مضطهد كيانه من معارضته للمضطهد) .

وربما يكون السؤال الرئيسى هو : ماذا تكون العلاقة بين انتقادات المفاهيم
الماهيوية "essentialists conceptions" للكيان (لشخص ما أو جماعة) ، والمقتضيات
النفسية والسياسية للكيان ؟ كيف ترتبط أو تتصارع المطالب أو الحاجات الملحة
لسياسة التحرير ، التى تبحث عن كيانات موثوق بها أو يعتمد عليها للنساء ، أو السود،
أو الإيرلنديين على سبيل المثال ، مع تصورات التحليل النفسى عن اللاوعى وذات
منقسمة ؟ إن هذا يصبح قضية نظرية رئيسية وعملية أيضاً ، لأن المشكلات المتقابلة
تبدو متشابهة ، إن كانت الجماعات المقصودة محددة عن طريق القومية "nationality"
أو العرق "race" أو الجنوسة ، أو الأفضلية الجنسية ، أو اللغة ، أو الطبقة ، أو الدين ،
فالبنسبة للمجموعات المهمشة تاريخياً ، هناك عمليتان مستمرتان : فمن ناحية أولى ،
تشرح الاستقصاءات النقدية التشريعية فى تناول سمات معينة ، مثل التوجيه الجنسى
"sexual orientation" ، أو الجنوسة ، أو المميزات المرفولوجية الواضحة ، بوصفها ملامح
تحدد بطريقة جوهرية كيان الجماعة ، وتحدض المنسوب للكيان الجوهري إلى جميع
أعضاء جماعة ما مميزة عن طريق الجنوسة ، أو الطبقة ، أو العرق ، أو الدين ،
أو النشاط الجنسى (الجنسانية) ، أو القومية . ومن ناحية أخرى ، قد تصنع الجماعات
كيانات مشروطة عليهم فى ذرائع أو رسائل من أجل تلك الجماعة . ويشير "فوكو" فى
تاريخ النشاط الجنسى "إلى أن ظهور الخطابات الطبية والنفسية ، فى القرن التاسع
عشر ، التى تحدد الشواذ "homosexuals" بوصفهم طائفة منحرفة جنسياً ، يسرت

عملية التحكم أو الضبط الاجتماعي ، وجعلت ، أيضاً ، "عملية التشكل لخطاب مضاد ممكنة : بدأت الجنسية المثلية "homosexuality" في أن تتكلم من خلال سلوكها الخاص ، وتطالب بأن "شرعيتها" أو "طبيعتها" معترف بها ، عادة من خلال المفردات نفسها ، مستخدمة التصنيفات نفسها التي كانت عن طريقها محرومة من الحقوق الشرعية طبيياً".

إن ما جعل مشكلة الكيان مهمة ولا يمكن تجنبها التوترات والصراعات التي تغلفها (في هذا تتشابه مع مشكلة "المعنى") . إن العمل في النظرية ، الذي ينبثق من النزعات المختلفة (الماركسية ، التحليل النفسي ، الدراسات الثقافية ، النسوية ، دراسات الشواذ "gay and lesbian studies" ، ودراسات الكيان في المجتمعات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية) ، كشف أو أظهر الصعوبات التي تحيط بالكيان ، والتي تبدو متشابهة بنيوياً . إن كنا نقول ، تبعاً "لويز ألتوسير" ، إن المرء يكون "مستفسراً عنه ثقافياً" أو منادى بوصفه ذاتاً ، ومحدثاً ذاتاً عن طريق وجود مخاطب بوصفه الشاغل لوضع معين ؛ أو إن كنا نؤكد ، تبعاً للتحليل النفسي ، الدور لـ "مرحلة المرأة" التي تكتسب الذات من خلالها الكيان عن طريق إدراك خاطئ "misrecognizing" لنفسه أو نفسها من خلال صورة ما ؛ وإن كنا نحدد ، تبعاً لـ "ستيوارت هال" "Stuart Hall" الكيانات بوصفها "الأسماء التي نعطيها للطرق المختلفة التي نكون منظمين عن طريقها ، ونضع أنفسنا من خلالها ، في سرديات الماضي" ، أو إن كنا نؤكد ، كما في دراسات الذاتية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية ، على التشييد لذات منقسمة من خلال اصطدام الخطابات والمتطلبات المتناقضة ، أو إن كنا نرى ، تبعاً لـ "جوديث بوتر" ، كيان الجنسية الغيرية بوصفه مؤسساً على الكبح لإمكانية الرغبة للجنسية المثلية ؛ فإننا نجد شيئاً يشبه ميكانيزما (آلية) شائعاً . إن عملية الكيان - التشكل "identity-formation" ليست فقط تبرز بعض الاختلافات وتهمل الاختلافات الأخرى ، إنها تتناول ، أيضاً ، اختلافاً أو تقسيماً داخلياً ، وتظهره بوصفه اختلافاً بين الأفراد أو الجماعات . فلكي تكون رجلاً ، كما نقول ، يعني أن تنكر أو ترفض أي "تأثت" "effeminacy" أو ضعف ، وأن تبرزه بوصفه اختلافاً بين الرجال والنساء . إن أي اختلاف باطني (داخلي) "within" هو مرفوض ومتصور بوصفه اختلافاً بين "between" . إن العمل في أي مجال من الحقول يبدو أنه يتركز في بحثه للطرق التي تكون النوات ، من خلالها ،

منتجة عن طريق غير المشروع أو المبرر "unwarranted" إن كانت افتراضات حتمية "inevitable positings" للوحدة والكيان ، التي قد تكون مفوضة إستراتيجياً ، ولكن أيضاً تخلق فجوات بين الكيان أو الدور المعزى إلى الأفراد وبين الأحداث والتموضعات "positionings" المتنوعة لحيواتهم .

إن أحد أسباب الارتباك كان افتراضاً ما ، عادة ، ينظم أو يشيد الجدل في تلك المنطقة ، ذلك أن التقسيمات الداخلية في الموضوع ، بطريقة أو بأخرى ، تمنع إمكانية الفعل / التأثير "agency" ، إمكانية الفعل "action" المسؤول . وربما يكون ثمة رد بسيط على ذلك ، وهو أن هؤلاء ، الذين يطلبون تشديداً أكثر على الفعل / التأثير ، يريدون من النظريات أن تقول إن الأفعال المقصودة سوف تغير العالم ، ويكونون محبطين عن طريق الحقيقة التي ترى أن هذا قد لا يكون صحيحاً . فهل لا نعيش في عالم من حيث إن الأفعال يمكن أن تتطوى على نتائج غير مقصودة بطريقة محتملة أكثر من أن تتطوى على نتائج مقصودة ؟ ولكن ثمة إجابتين معقدتين للغاية عن ذلك السؤال ، الأولى ، كما تشرح "جودث بتلر" ، "إن إعادة طرح مفهوم الكيان reconceptualization of identity" ، بوصفه نتيجة ما ، أى بوصفه منتجاً أو مولداً ، يكشف عن إمكانيات الفعل / التأثير التي تكون ممنوعة بطريقة خفية عن طريق الافتراضات التي تتناول تصنيفات / مقولات الكيان بوصفها تصنيفات / مقولات تأسيسية ومثبتة . فعندما نتحدث "بتلر" عن الجنوسة بوصفها أداء إلزامياً ، فإنها تعين الفعل / التأثير من خلال تغيرات الفعل "action" ، أى إمكانيات التغيير من خلال التكرار الذي يحمل أو ينقل المعنى ويخلق الكيان ، أما الثانية ، فهي المفاهيم التقليدية للذات التي تعمل ، في الواقع ، على تحديد المسؤولية والفعل / التأثير ؛ فإذا كانت الذات تعنى "الذات الواعية" ، فيمكنك ، من ثم ، أن تزعم السذاجة / البراعة ، وأن تتكر المسؤولية ، إذا كنت لا تريد أو تقصد بطريقة واعية النتائج لفعل ما ارتكبته . على النقيض من ذلك ، إذا كان مفهومك عن الذات يشتمل على اللاوعي والمواقع التي شغلها الذات ، فإن المسؤولية يمكن أن تكون متسعة . إن التأكيد على بنيات اللاوعي أو مواقع الذات التي لا ترغب فيها تستلزم منك مسؤولية عن الأحداث والتنظيمات في حياتك (العرقية أو العنصرية "racism" ، والتحيز الجنسي "sexism" على سبيل المثال) التي لا تقصدها بطريقة واضحة . إن التصور المتسع للذات يقاوم بعنف تقييد الفعل والمسؤولية المستمد من المفاهيم التقليدية للذات .

هل "الأنا" تختار بحرية أو هل هي محددة من خلال اختياراتها ؟ يشير الفيلسوف أنطوني أيباه "Anthony Appiah" إلى أن هذا الجدل حول الفعل / التأثير وموقع الذات يتضمن مستويين مختلفين من النظرية ليس بينهما تنافس إلا أنه لا يمكننا أن نربط بينهما في الوقت نفسه . إن الكلام عن الفعل والاختيار ينشأ من اهتمامنا بأن نمارس أو نعيش حيوات مفهومة بين أناس آخرين ، الذين نعزو إليهم المعتقدات والنوايا . والكلام عن مواقع الذات ، التي تحدد الأفعال ، يأتي من اهتمامنا بفهم العمليات الاجتماعية والتاريخية ، التي يتصور الأفراد من خلالها أنهم محدّدون اجتماعياً . إن بعض الصراعات العنيفة في النظرية المعاصرة تنشأ عندما يتم رؤية الادعاءات حول الأفراد بوصفهم فاعلين "agents" ، والادعاءات حول قوة البنيات / التشييدات الاجتماعية والخطابية بوصفها (أى تلك الادعاءات) تفسيرات سببية متنافسة . ففي دراسات الكيان في المجتمعات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية ، على سبيل المثال ، يوجد جدل متأجج حول الفعل الخاص بالسكان الأصلي "Native" أو "التابع أو المتعلق" "Subaltern" ؛ فبعض المفكرين المهتمين بوجهة النظر والفعل للتابع أو المتعلق شدّدوا على أفعال المقاومة للنزعة الكولونيالية / الاستعمارية أو الخضوع لها ، ومن ثم كانوا مهتمين بتجاهل النتيجة الخفية جداً للنزعة الكولونيالية الاستعمارية : أى طريقها الذي حدد الموقف وإمكانات الفعل، صانعاً السكان الأصليين "Natives" على سبيل المثال . أما المنظرون الآخرون ، الذين يصفون القوة الانتشارية "pervasive power" ـ "الخطاب الاستعماري / الكولونيالي" ، وخطاب القوى الاستعمارية / الكولونيالية التي تخلق العالم ، والذي تعيش وتفعل النوات المستعمرة "colonized subjects" من خلاله ، هؤلاء المنظرون متهمون بإنكار الفعل للذات الأصلية / القومية .

طبقاً لما يطرحه "أيباه" "Appiah" ، فإن هذه الأنواع المختلفة للتقارير ليست متصارعة : فالسكان الأصليون لا يزالون فاعلين ، وأية لغة للفعل / التأثير لا تزال مناسبة ، وليس مهماً أن نسأل عن كم الإمكانيات للفعل التي تكون محددة عن طريق خطاب المستعمر . إن التقريرين ينتميان إلى اتساقات مختلفة "different registers" ، مثلما نكتب تقريراً عن القرارات التي قادت "جان" لكي يشتري سيارة مازداً جديدة من ناحية أولى ، ووصفاً لأعمال النظام الرأسمالي العالمي وعرض السيارات اليابانية في السوق الأمريكية من ناحية أخرى . ويزعم "أيباه" أن ثمة أشياء كثيرة يمكن أن تكون مكتسبة من التمييز بين مفاهيم موقع الذات ومفاهيم الفعل ، ومن إدراك أنهما ينتميان

إلى أنواع مختلفة من السرديات . وقد يكون ، من ثم ، النشاط أو الطاقة المنبعثة من تلك التنازعات النظرية هو إعادة التوجيه للأسئلة عن كيف تكون الكيانات مشيدة ، وما الدور الذي تلعبه الممارسات الخطابية ، مثل الأدب ، في تلك التشييدات .

ولكن الإمكانية ، التي تتعايش بطريقة سالمة التقريرات عن النوات التي تختار مع التقريرات التي تحدد النوات ، بوصفها سرديات مختلفة ، تبدو بعيدة . إن ما يدفع النظرية ، برغم كل شيء ، هو الرغبة في أن ترى إلى أى مدى يمكن أن تستمر فكرة ما أو طرح ما ، وأن تتساعل عن التقريرات البديلة وافتراضاتها القبلية . إن تتابع فكرة الفعل للنوات يعنى أن تتناولها بقدر ما يمكن ، وأن تبحث ، بطريقة خاصة ، وتختبر المواقع التي تحدثها وتواجهها .

إن هذا قد يكون درساً عاماً في هذا المقام ؛ فالنظرية ، وقد نستنتج ذلك ، ليست باعاً على الحلول المتناغمة . إنها لا تعلمنا ، على سبيل المثال ، ما يكون المعنى ، نهائياً وإلى الأبد : إلى أى مدى يسهم كل من عوامل : المقصد ، والنص ، والقارئ ، والسياق ، في مجموعة ما ، يكون هو المعنى . إن النظرية لا تخبرنا إن كان الشعر موهبة متعالية أو خدعة بلاغية أو ما مقدار كل منهما . لقد وجدت نفسى ، بطريقة متكررة ، أنهى فصلاً ما باستعداد توتر بين العوامل أو المنظورات أو مناطق الجدل ، وبين استنتاج أنه يجب عليك أن تتعقب كل بمفرده ، منتقلاً بين البدائل / المتغيرات التي لا يمكن تجنبها ، ولكنها ليست باعاً على الالتئام أو التركيب . لا تقدم النظرية ، إذن ، مجموعة من الحلول ، ولكنها تقدم إمكانية الفكر الأبعد . إنها تقتضى التزاماً بالعمل على القراءة ، وعلى اختبار الافتراضات القبلية "presuppositions" ، وعلى مساعلة الافتراضات التي تمارسها عليها . لقد بدأت بقول إن النظرية كانت بلا نهاية (مجموعة لا محدودة من الكتابات الجريئة والفاتنة) ، ولكنها ليست كتابات كثيرة فقط ؛ إنها أيضاً مشروع متقدم باستمرار للتفكير الذي لا ينتهى عندما ينتهى مدخلاً قصيراً جداً .

المراجع

- Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York : Pantheon, 1972), 22

- نظرية الشواذ :

- Judith Butler, *Bodies that Matter : on the Discursive Limits of "SEX"* (New York : Rothledge, 1993), 235 - 40.

- Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (New York : Oxford University Press, 1987), 9.

- فرويد :

Jean Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* (New York : Norton, 1973), 205 - 8.

- Jacques Lacan, "The Mirror Stage", *Ecrits : A Selection* (New York : Norton, 1977), 1 - 7.

- Mikkel Borch-Jakobsen, *The Freudian Subject* (Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1988), 47.

- Rene Girard, *Deceit, Desire and the Novel : Self and other in Literary Structure* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995).

- Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire* (New York : Columbia University Press, 1985).

- Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London : Verso, 1986), 103.

- Michel Foucault, *The History of Sexuality, Vol. i* (New York : Random, 1978), 101.

- Stuart Hall, 'Cultural Identity and Cinematic Representation', *Frame work*, 36 (1987), 70.

- الاختلاف الداخلي :

Barbara Johnson, *The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980), 4.

- Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (New York : Routledge, 1990), 147.

- Kwame Anthony Appiah, "Tolerable Falsehoods : Agency and the Interests of Theory", in Jonathan Arac and Barbara Johnson, eds., *The Consequences of Theory* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1991), 74, 83.

- التابع أو المتعلق :

Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson and Lawrence Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana : University of Illinois Press, 1988), 271 - 313.

- قراءات إضافية :

- Charles Taylor, *Sources of the Self : The Making of Modern Identity* (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1989).

- Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Oxford : Oxford University Press, 1983).

- حول الماهيوية :

Diana Fuss, *Identification Papers* (New York : Routledge, 1995).

- حول نظرية ما بعد الاستعمار :

Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York : Routledge, 1994).

ملحق

المدارس والحركات النظرية

لقد اخترت أن أقدم النظرية من خلال عرض القضايا والمناقشات وليس بالأحرى من خلال "المدارس" ، ولكن القراء لديهم صواب في أن يتوقعوا شرحاً لمصطلحات مثل : "البنوية" و "التفكيك" ، التي ظهرت في المناقشات الخاصة بالنقد الأدبي ، وسوف أقدم في هذا المقام وصفاً موجزاً للحركات النظرية الحديثة .

إن النظرية الأدبية ليست مجموعة من الأفكار المنعزلة ، ولكنها قوة في المؤسسات ، فالنظرية توجد من خلال جماعات القراء والكتاب بوصفها ممارسة خطابية "discursive practice" ، ومتعلقة بطريقة لا يمكن حلها بالمؤسسات التعليمية والثقافية . ولقد برز منذ الستينيات في القرن العشرين ثلاثة أنماط نظرية كان لها تأثير عظيم ، وتشكل مجالاً متسعاً ، أولاً : لتأمل اللغة ، والتمثيل "representation" ومقولات الفكر النقدي المضطلع بها التفكيك والتحليل النفسي (أحياناً يكونان متفقين ، وأحياناً يكونان متعارضين) ، وثانياً : التحليل لدور "الجنوسة" "Gender" (أو خطاب الذكر والمؤنث) ، والنشاط الجنسي "Sexuality" (أو الجنسية) في كل شكل للأدب والنقد من قبل النسوية "Feminism" علاوة على دراسات الجنوسة ونظرية الشواذ "Queer Theory" ، وأخيراً تطور النقود الثقافية الموجهة تاريخياً (مثل : التاريخية الجديدة ، ونظرية ما بعد الاستعمار / الكولونيالية) لدراسة مجال متسع للممارسات الخطابية ، شاملة العديد من الموضوعات (مثل : الجسد ، والأسرة ، والعرق "race") ، لم يتم التفكير فيها سلفاً بوصفها موضوعات لها تاريخ . وهناك ، أيضاً ، الحركات النظرية المهمة والمتعددة قبل الستينيات .

الشكلانية الروسية Russian Formalism :

أكد الشكلانيون الروس في أوائل القرن العشرين على أن النقد ينبغي أن يوجهوا عنايتهم إلى "أدبية الأدب" "The Literariness of Literature" : الطرائق أو الإستراتيجيات اللغوية "verbal strategies" التي تجعل الأدب شيئاً أدبياً ، وإبراز اللغة لنفسها ، والإنشاء الغريب للتجربة التي تتجزأ . ولتوجيه الاهتمام / العناية وجهة جديدة ،

أى من الكُتَّاب / المؤلفين إلى "الأساليب" "devices" اللغوية ، فإن الشكلايين زعموا أن "الأسلوب هو البطل الوحيد في الأدب"؛ فبدلاً من أن نتساءل عن : "ماذا يقول الكاتب / المؤلف "author" هنا ؟ فينبغي أن نتساءل عن شيء ما مثل : "ماذا يحدث لـ "السوناتا" هنا ؟" ، أو "ما المغامرات التي تحدث في الرواية في كتاب "ديكنز" "Dickens" هذا ؟" . ويعد "رومان ياكوبسون" "Roman Jakobson" ، و"بوريس إيخنهاوم" "Boris Echenbaum" ، و"فيكتور شكوفسكي" "Victor Shklovsky" ثلاث شخصيات رئيسية في تلك المجموعة ، التي أعادت توجيه الأسئلة في الدراسة الأدبية للشكل والتقنيك .

النقد الجديد New Criticism :

لقد نشأ "النقد الجديد" في الولايات المتحدة الأمريكية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين (متصلاً بأعمال "ريتشاردز" "I. A. Richards" و "وليم إمبسون" "William Empson" في إنجلترا) . لقد ركز النقد الجديد الاهتمام / العناية على الوحدة "unity" أو اتحاد الأعمال الأدبية ، معارضاً الدراسة التاريخية التي كانت تمارس في الجامعات ، وعالج القصائد بوصفها موضوعات إستراتيجية / جمالية ، وليست بالأحرى وثائق تاريخية ، وفحص التفاعلات للامحها اللغوية والتعقيدات الناجمة عن المعنى ، وليست بالأحرى "القصديات" "intentions" ، والظروف الخاصة بكتابتها . كانت مهمة النقد عند النقاد الجدد (مثل : بروكس "Cleanth Brooks" ، و"رانسوم" "John Crowe Ransom" و"ويمسات" "W. K. Wimsatt") أن تشرح الأعمال الفنية المتفردة ، مركزين على الغموض "ambiguity" والمفارقة "Paradox" والسخرية "irony" ونتائج المعنى المضمن "connotation" ، والصورة الشعرية ، لقد سعى النقد الجديد إلى أن يبين أو يوضح مشاركة كل عنصر من الشكل الشعري في صنع بنية موحدة .

إن النقد الجديد ترك ميراثاً قوياً لتكنيكات القراءة الدقيقة أو الفاحصة "Close Reading" ، و الافتراض بأن الفحص لأي نشاط نقدي يساعدنا على أن نتج شيئاً أكثر خصوصية ، وتؤيلات أكثر عمقاً للأعمال المتفردة . ولكن مع بداية الستينيات من القرن العشرين ، قدم عدد من المنظورات والخطابات النظرية (مثل : الظاهراتية / الفينومينولوجيا ، اللسانيات ، التحليل النفسي ، الماركسية ، البنيوية ، النسوية ، التفكيك) إطارات مفهومية أكثر خصوصية مما قدم النقد الجديد لتأمل الأدب والمنتجات الثقافية الأخرى .

الظاهراتية / الفينومينولوجيا Phenomenology :

ظهرت "الظاهراتية" من خلال أعمال الفيلسوف إدموند هوسرل "Edmund Husserl" في أوائل القرن العشرين ؛ وبحث تجنب الوقوع في مشكلة الفصل بين الذات والموضوع ، الوعي والعالم ، بالتركيز على الحقيقة الظاهراتية للموضوعات التي تبدو للوعي . فيمكن لنا أن نوقف أو نعطل الأسئلة عن الحقيقة النهائية أو قدرة المعرفة "knowability" بالعالم ، ونصف العالم كما يكون معطى للوعي . إن الظاهراتية تعهدت النقد المكرس لوصف العالم في وعي كاتب ما ، الذي ظهر أو تجلى من خلال المجال الكامل لأعماله أو أعمالها (جورج بوليه "Georges Boulet" و "هيلز ميلر" "J. Hillis Miller") ، ولكن الأكثر أهمية كان "نقد استجابة القارئ" "Reader-Response Criticism" (ستانلي فيش "Stanley Fish" و "ولفجانج إيزر" "Wolfgang Iser") . فيما يخص القارئ ، فإن العمل هو ما يكون مقدماً إلى الوعي ، ويمكن للمرء أن يثبت أن العمل ليس شيئاً ما خارج الذهن "موضوعياً" . هكذا فإن النقد يمكن أن يتناول الصيغة لوصف الحركة التصاعدية (المتدرجة) للقارئ خلال نص ما ، محلاً (أى النقد) كيف ينتج القراء المعنى عن طريق صنع الاتصالات ، مدرجين الأشياء المسكوت عنها ، متوقعين ومخمنين ومن ثم الوصول إلى أن توقعاتهم كانت مخلفة للظن أو راسخة .

أما النمط الآخر للظاهراتية المتجهة إلى القارئ ، فهو ما أطلق عليه "إستاتيكا التلقى" "Aesthetics of Reception" ("هانز روبرت ياوس" "Hans Robert Jauss") . إن أى عمل هو إجابة لأسئلة موضوعية عن طريق "أفق التوقعات" "Horizon of Expectations" . وبناء على ذلك ، فإن تأويل الأعمال لا ينبغي أن يركز على التجربة لقارئ خاص (مستقل) ، ولكن على تاريخ تلقى العمل وعلاقته بالمعايير الجمالية / الإستاتيكية المتغيرة ، ويصنع التوقعات التي تسمح له أن يكون مقروءاً في حقبة مختلفة .

البنائية Structuralism :

إن النظرية المتجهة إلى القارئ لديها شيء ما مشترك مع البنيوية ، التي تركز ، أيضاً ، على كيف يكون المعنى منتجاً ، ولكن البنيوية نشأت في الأصل من خلال التعارض مع الظاهراتية : فبدلاً من وصف التجربة ، فإن الهدف كان تعيين البنيات

الكامنة / الثاوية التى تجعلها ممكنة ، وعوضاً عن الوصف الظاهراتى للوعى ، فإن البنيوية التمسّت تحليل البنيات التى تشغل بطريقة لاواعية (مثل : بنيات اللغة والنفس والمجتمع) . وبسبب الكيفية التى يكون المعنى منتجاً من خلالها ، فإن البنيوية ، عادة (كما فى كتاب "رولان بارت" "Roland Barthes" "S/Z") ، تعاملت مع القارئ بوصفه مجموع الشفرات "codes" الكامنة / الثاوية التى تجعل المعنى ممكناً ، وبوصفه الفاعل "agent" للمعنى .

وتخص البنيوية مجموعة من المفكرين الفرنسيين أصلاً ، فى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ، الذين تأثروا بنظرية "فردينان دي سوسور" اللغوية ، وطبقوا مفاهيم اللسانيات البنيوية على دراسة المجتمع والظواهر الثقافية الأخرى . لقد تطورت البنيوية ، أولاً فى مجال الأنثروبولوجيا ("كلود ليفى سترأوس" "Claude Levi-Strauss") ثم فى الدراسات الثقافية والأدبية (رومان ياكوبسون ، ورولان بارت ، وجيرار جنيّت) ، والتحليل النفسى (جاك لاكان) ، والتاريخ الفكرى (ميشيل فوكو) ، وأخيراً النظرية الماركسية (لويس ألتوسير) . وعلى الرغم من أن هؤلاء المفكرين لم يشكّلوا مطلقاً مدرسة بالتحديد ، فإنهم كانوا يعملون تحت مسمى "البنيوية" ، وكان عملهم مهماً ومقروءاً فى إنجلترا والولايات المتحدة ، وأماكن أخرى فى أواخر الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين .

فى الدراسات الأدبية تروج البنيوية لفكرة الشعرية / البيوطيقا "poetics" المعنوية بالتقاليد التى تجعل الأعمال الأدبية ممكنة ، إنها لا تبحث عن إنتاج تأويلات جديدة للأعمال ، ولكنها تفهم كيف تحصل الأعمال على المعانى والتأثيرات التى تفعلها ، ولكن البنيوية لم تنجح فى فرض هذا المشروع ، أى التقرير التنظيمى للخطاب الأدبى ، فى بريطانيا وأمريكا ، لقد كان تأثيرها أو فاعليتها الرئيسية فى تقديم أفكار جديدة حول الأدب ، وأن تجعله إحدى الممارسات الدالة بين ممارسات أخرى ، هكذا فتحت الطريق للقراءات التشخيصية للأعمال الأدبية ، وشجعت الدراسات الثقافية على محاولة توضيح الأنظمة الدالة للممارسات الثقافية المختلفة .

إنه ليس سهلاً أن نميز البنيوية من "السميوطيقا" "Semiotics" ، علم العلامات العام ، التى يعود تأسيسها إلى "سوسور" ، والفيلسوف الأمريكى "تشارلز ساندرز بيرس" "Charles Sanders Peirce" . وعلى الرغم من كون السميوطيقا حركة بولية بحث

عن دمج الدراسة العلمية للسلوك "behaviour" والاتصال ، فإنها ، في الغالب ، تتجنب التأمل الفلسفي والانتقاد الثقافي الذي ميز البنيوية في أشكالها الفرنسية والمتصلة بها .

ما بعد البنيوية Post-Structuralism :

ما إن وصلت البنيوية إلى أن تكون متحققة بوصفها حركة أو مدرسة ، فإن المنظرين أبعادوا أنفسهم منها . لقد أصبح واضحاً أن أعمال البنيويين المعلنة لا تلائم أفكار البنيوية بوصفها محاولة لفهم البنيات فهماً كاملاً وتصنيفها . لقد كان "بارت" و "لاكان" و "فوكو" ، على سبيل المثال ، مميزين بوصفهم ما بعد بنيويين ، تجاوزوا ما أدركته البنيوية بطريقة ضيقة ، ولكن العديد من المواقف المرتبطة بـ "ما بعد البنيوية" كانت واضحة حتى في الأعمال المبكرة لهؤلاء المفكرين عندما كان يتم النظر إليهم بوصفهم بنيويين . إنهم وصفوا الطرق التي تدخل من خلالها النظريات معتمدة بالظواهر التي تحاول أن تصفها ، كيف تخلق النصوص المعنى عن طريق نقض "violating" بعض التقاليد التي يعينها التحليل البنيوي . لقد أدركوا الاستحالة لوصف نظام دال تام أو متماسك ؛ لأن الأنظمة / الأنساق تتغير دائماً . في الحقيقة ، لم تشرح "ما بعد البنيوية" قصور وأخطاء البنيوية كثيراً جداً مثلاً لم تبتعد عن حل بعض مشكلات المشروع التي تجعل الظواهر الثقافية مفهومة وواضحة ، ولم تشدد ، بدلاً من ذلك ، على انتقاد المعرفة ، والمجموع "totality" ، والذات . إنها عالجت كل واحد منها بوصفه نتيجة إشكالية "problematical effect" . إن البنيات الخاصة بأنظمة أو أنساق الدلالة أو المعنى لا توجد بطريقة مستقلة عن الذات بوصفها موضوعات للمعرفة ، ولكنها بنيات للنوات التي تكون متعلقة بالقوى التي تنتجها .

التفكيك Deconstruction :

إن مصطلح "ما بعد البنيوية" يتم استخدامه لمجال فسيح من الخطابات النظرية التي توجه انتقاداً لأفكار المعرفة الموضوعية ، ولذات قادرة على أن تعرف نفسها . وهكذا ، فإن النسويات المعاصرة ، ونظريات التحليل النفسي ، والماركسيات ، والتاريخيات ، يشتركون جميعاً في "ما بعد البنيوية" ولكن "ما بعد البنيوية" ، أيضاً ،

تخص في أغلب الأحوال "التفكيك" ، وتأثير "جاك دريدا" الذي ذاعت شهرته في أمريكا بانتقاده للتصور البنيوي للبنية في مجموعة من المقالات المهمة التي حملت البنيوية إلى الوعي الأمريكي (نشرت تحت عنوان : لغات النقد وعلوم الإنسان ، ١٩٧٠) .

ويمكن أن نعرف التفكيك ببساطة شديدة بوصفه انتقاداً للتعارضات الهراركية "hierarchical oppositions" التي شيدت الفكر الغربي : الداخل / الخارج ، العقل / الجسد ، الحرفي / المجازي ، الكلام / الكتابة ، الحضور / الغياب ، الطبيعة / الثقافة ، الشكل / المعنى ؛ فلكي نفك تعارضاً ما ، يمكن أن نوضح أنه ليس طبيعياً وحتمياً ، ولكنه تشييد منتج عن طريق الخطابات التي تعتمد عليه ، وأن نوضح أنه تشييد من خلال اشتغال التفكيك الذي يبحث عن نقضه وإعادة كتابته ، هذا لا يعني أن تهدمه ولكن نعطي بنية وتوظيفاً مختلفاً ، ولكن التفكيك بوصفه نمطاً للقراءة هو ، في عبارة "باربرا جونسون" "Barbra Johnson" ، "إلحاح على كشف القوى المتصارعة للدلالة داخل نص ما" ، أي بحث التوتر بين الأبعاد الأدائية والإخبارية للغة .

النظرية النسائية Feminist Theory :

بقدر ما تضطلع "النسوية" بتفكيك التعارض (الرجل / المرأة) ، والتعارضات المرتبطة به في تاريخ الثقافة الغربية ، فإنها تعد نمطاً من "ما بعد البنيوية" ، ولكن ذلك هو إحدى صفات النسوية فقط ، التي هي مدرسة متحدة أقل من كونها حركة إجتماعية وفكرية ومجالاً أو قضاء للجدل . فمن ناحية أولى ، دافع المنظرون النسائيون عن الكيان النسوي "the identity of women" ، وطالبوا بحقوقه ، وروجوا للكتابة النسائية بوصفها تمثيلات لتجربة المرأة ، ومن ناحية أخرى ، تكفل النسائيون بانتقاد نظري للقالب الجنسي "heterosexual matrix" الذي ينظم الكيانات والثقافات على أساس التعارض بين الرجل والمرأة . وتميز "إيلين شوالتر" "Elain Showalter" الانتقاد النسائي "The Feminist Critique" للأنظمة والافتراضات الذكورية ، من "النقد النسوي" "Gynocriticism" ذلك النقد المهتم بالكاتبات والتمثيل لتجربة المرأة . إن كلا النمطين كان معارضاً لما أطلق عليه ، أحيانا في بريطانيا وأمريكا : "النسوية الفرنسية" ، من حيث إن المرأة تتأصل من أجل أية قوة راديكالية (جذرية) تهدم مفاهيم وافتراضات وبنيات الخطاب البطريركي (الأبوي / الذكوري) . إن النظرية النسائية ، بطريقة متشابهة ،

تشمل كلا الأمرين اللذين يرفضان التحليل النفسى من أجل تأسيساته المتعصبة للرجل بطريقة لا يمكن حضاها ، والتعبير الجديد البارع للتحليل النفسى الصادر عن الباحثين النسائيين مثل : "جاكولين روز" "Jacqueline Rose" ، و "مارى جاكوبس" "Mary Jacobus" و "كاجا سلفرمان" "Kaja Silverman" ، اللذين يرون أنه من خلال التحليل النفسى فقط وما يتصل بفهمه لتعقيدات المعايير الداخلية ، فإن المرء يمكن أن يأمل فى فهم وإدراك آخر للنوع النسائى . لقد أحدثت "النسوية" ، فى مشروعاتها المتعددة ، تحولاً جوهرياً فى الثقافة الأدبية فى الولايات المتحدة وبريطانيا من خلال توسعها فى المعتمد الأدبى "literary canon" والتعريف بسلسلة من القضايا الجديدة .

التحليل النفسى Psychoanalysis :

إن نظرية التحليل النفسى لديها تأثير على الدراسات الأدبية ، بوصفها نمطا تأويلياً ، وبوصفها نظرية تدور حول اللغة ، والكيان ، والذات ؛ فمن جهة أولى ، يعد التحليل النفسى ، بالإضافة إلى الماركسية ، الهرمنيوطيقا "hermeneutic" الحديثة القوية جداً : أى اللغة الشارحة "metalanguage" الموثوق بها ، أو المفردات اللغوية المتخصصة التى يمكن أن تكون مطبقة على الأعمال الأدبية ، وفيما يتعلق بالمواقف الأخرى ، أن نفهم ما يحدث "حقاً" . هذا يقود إلى نقد ما منتبه إلى موضوعات وحكايات التحليل النفسى . ولكن ، من جهة أخرى ، إن التأثير الكبير للتحليل النفسى أتى من خلال عمل "جاك لاكان" ، المحلل النفسى الفرنسى الخارج على تلك المجموعة ، الذى أقام مدرسته خارج التأسيس التحليلى ، وأرشد لما عرضه بوصفه عودة إلى "فرويد" . ويصف "لاكان" الذات بوصفها نتيجة للغة ، ويؤكد الدور الحاسم للتحليل لما أطلق عليه "فرويد" التحول "transference" ، الذى يضع الشخص المخضع للتحليل النفسى من خلاله المحلل النفسى فى نور الشخصية الخيرة أو ذات الثقة منذ زمن مضى (الوقوع فى حب المحلل النفسى) . إن حقيقة حالة المريض الصحية ، من خلال هذا الطرح ، لا تظهر من تأويل خطاب المريض ، ولكن من طريقة المحلل والمريض التى تكون كشفاً عن خطأ من خلال إعادة المشهد لسيناريو مهم من ماضى المريض . إن إعادة التوجيه تلك تجعل التحليل النفسى معرفة "ما بعد بنوية" ، يكون التأويل من خلالها هو إعادة المشهد لنص ما لا يمكن السيطرة عليه .

الماركسية Marxism :

لم تصل "ما بعد البنيوية" في بريطانيا ، بخلاف الولايات المتحدة ، من خلال "تريدا" علاوة على "لاكان" و "فوكو" ، ولكن من خلال عمل المنظر الماركسي "لويز ألتوسير" . إن الذي يقرأ داخل الثقافة الماركسية اليسار البريطاني يجد أن "ألتوسير" قاد قراءه إلى نظرية "لاكان" ، وحرص على تحول تدريجي ، كما يطرح "أنطوني إيستھوب" "Antony Easthope" ، وهو أن "ما بعد البنيوية" شغلت المجال ذاته الذي شغلته الماركسية في تلك الثقافة المستضيفة . فيما يخص الماركسية ، فإن النصوص تنتمي إلى "بنية فوقية" "superstructure" محددة عن طريق الأساس أو القاعدة الاقتصادية (علاقات الإنتاج الحقيقية) . ولكي تؤول المنتجات الثقافية، فيمكن أن تربطها بالعودة إلى القاعدة الاقتصادية . لقد طرح "ألتوسير" أن التشكيل الاجتماعي ليس مجموعاً متحداً بنموذج الإنتاج عند مركزه ، ولكنه بنية مفككة تتطور المستويات المختلفة أو أنواع الممارسة من خلالها على المقاييس الزمنية المختلفة ؛ فالبنيات الفوقية الإيديولوجية والاجتماعية تملك "استقلالاً نسبياً" "relative autonomy" . واعتماداً على طرح "لاكان" لتحديد الوعي عن طريق اللاوعي من أجل شرح الكيفية التي تعمل من خلالها الإيديولوجيا على تحديد الذات ، ينظم "ألتوسير" طرحاً ماركسياً لتحديد الفرد عن طريق التحليل الاجتماعي علاوة على التحليل النفسي . إن الذات هي نتيجة مشيدة من خلال عمليات اللاوعي ، والخطاب ، والممارسات المستقلة نسبياً التي تنظم المجتمع .

هذا الاقتران بين الماركسية والتحليل النفسي يعد الأساس لجدل نظري كبير في بريطانيا ، وفي النظرية السياسية بالإضافة إلى الدراسات الأدبية والثقافية . إن الاستقصاءات البحثية المهمة للعلاقات بين الثقافة والدلالة / المعنى حدثت في السبعينيات من القرن العشرين في مجلة الدراسات السينمائية "Screen" ، التي ، من خلال انتشار "ألتوسير" و "لاكان" ، بحثت عن فهم الكيفية التي تكون الذات متموضعة "positioned" أو مشيدة عن طريق بنيات التمثيل السينمائي "cinematic representation" .

التاريخية الجديدة / المادية الثقافية :

New Historicism / Cultural Materialism

كانت الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين ، فى بريطانيا والولايات المتحدة ، موسومة بظهور النقد التاريخى النشط والمنشغل نظرياً . فمن جهة أولى ، كان فى بريطانيا " المادية الثقافية " ، التى تم تحديدها من قبل "ريموند وليمز" Raymond Williams بوصفها "تحليلاً لجميع أشكال الدلالة ، التى تشمل الكتابة على وجه التمام بطريقة مركزية ، ضمن حدود الوسائل والشروط الفعلية لإنتاجها" . كان المتخصصون فى دراسة عصر النهضة "renaissance specialists" ، المتأثرون بـ "فوكو" (مثل : "كاثرين بيلسى" Catherine Belsey ، و "جوثان دوليمور" Jonathan Dollimore ، و "ألن سنفيلد" Alan Sinfield ، و "بيتر ستاليبراس" Peter Stallybrass ، مهتمين بنوع خاص بالتشديد التاريخى للذات ، وبالدور التنازعى فى عصر النهضة . وفى الولايات المتحدة ، كانت التاريخية الجديدة ، التى هى أقل ميلاً إلى افتراض هيراركية "hierarchy" السبب والنتيجة التى تتبع الاتصالات بين النصوص والخطابات والقوة وتشديد الذاتية ، متمركزة حول النهضة أيضاً . ويركز "ستيفن جرينبلات" Stephen Greenblatt ، و "لويز مونتروس" Louis Montrose ، وآخرون على كيف تكون النصوص الأدبية لعصر النهضة واقعة بين الممارسات الخطابية وأنظمة العصر ، معالجين الأدب لا بوصفه تأملاً أو منتجاً للواقع الاجتماعى ، ولكن بوصفه إحدى الممارسات المتعددة المتضادة أحياناً . لقد كان السؤال الرئيسى للتاريخيين الجدد يدور حول جدل "التدمير والمنع" "subversion and containment" : ما مقدار ما تقدمه نصوص النهضة من انتقاد جذرى للإيديولوجيات السياسية والدينية فى زمنها على وجه الحقيقة ، وما مقدار الممارسة الخطابية للأدب من خلال تدميرته الظاهرة ، وأسلوب القوى التدميرية المانعة ؟

نظرية ما بعد الاستعمار / الكولونيالية Post-Colonial Theory :

ثمة مجموعة من الأسئلة النظرية المتصلة ظهرت من خلال نظرية ما بعد الاستعمار : المحاولة لفهم المشكلات الموضوعية عن طريق النزعة الاستعمارية "colonization" الأوربية ومخلفاتها . من خلال هذا الميراث ، كانت التأسيسات والتجارب لفكرة ما بعد الاستعمار ، بداية بفكر الأمة المستقلة وانتهاء بفكرة الثقافة نفسها ،

معلقة بالممارسات الخطابية للغرب ؛ فمنذ الثمانينيات من القرن العشرين ، تطورت مجموعة من الكتابات ناقشت أسئلة تدور حول العلاقة بين سيطرة الخطابات الغربية وإمكانيات المقاومة ، وحول تشكل الموضوعات الاستعمارية / الكولونيالية ، وما بعد الاستعمارية / الكولونيالية : أى الموضوعات المولدة ، الظاهرة من تركيب اللغات والثقافات المتصارعة . وساعد كتاب " إدوارد سعيد " " Edward Said " : " الاستشراق " " Orientalism " ، الذى فحص تشييد خطابات المعرفة الأوربية لفكرة الشرقى (الآخر) ، على تأسيس هذا الحقل المعرفى . فمنذ ذلك الحين ، أصبحت نظرية ما بعد الاستعمار والكتابة عنها محاولة تتخلل تشييد الثقافة والمعرفة ، وفيما يخص المفكرون الذين جاؤا من مجتمعات ما بعد الاستعمار ، تصبح محاولة للكتابة عن نهجهم الممتد إلى الخلف داخل تاريخ كتبه الآخرون .

خطاب الأقلية Minority Discourse :

كان أحد التحولات السياسية ، التى تم إنجازها داخل المعاهد الأكاديمية فى الولايات المتحدة ، هو التطور فى دراسة أداب الأقليات العرقية . إن الجهد الرئيسى لذلك التطور كان موجها لإنعاش وترويج دراسة كتابة السود " Black " ، والشعوب اللاتينية " Latino " والأمريكيين الآسيويين " Asian-American " ، والأمريكيين الأصليين " Native American " . وتعتمد تلك الأطروحات / الجدالات على العلاقة بين الكيان / الهوية الثقافية للمجموعات الرئيسية المعززة أو المشدد عليها باتصالها بتقاليد الكتابة ، والهدف التحررى للتحول الثقافى المحتفى به والثقافية المتعددة " Multiculturalism " . لقد أصبحت الأسئلة النظرية بطريقة سريعة ، معلقة بأسئلة تدور حول وضع النظرية ، التى يقال عنها ، أحيانا ، أنها تفرض أسئلة البيض " White " ، أو القضايا الفلسفية فى المشروعات التى تكافح لى تؤسس مصطلحاتها وسياقاتها الخاصة . ولكن النقاد اللاتينيين والأمريكيين الأفارقة " African-American " ، والأمريكيين الآسيويين يتعقبون المشروع النظرى من خلال تطوير دراسة خطابات الأقلية ، وتحديد مميزاتها ، وتوضيح علاقاتها بتقاليد الكتابة والفكر المسيطرة . تلك المحاولات لتوليد نظريات " خطاب الأقلية " تطور مفاهيم لتحليل التقاليد الثقافية الخاصة ، وتستخدم افتراض الهامشية " Marginality " لى تكشف عن ادعاءات خطاب الأغلبية ، ولكى تدخل فى أطروحاته / جدالاته النظرية .

نظرية الشواذ : Queer theory

نظرية الشواذ مثلها مثل التفكيك والحركات الأخرى النظرية المعاصرة (التي تم مناقشتها في الفصل السابع) تستخدم الهامشي "marginal"، أي ما كان مجنباً بوصفه شيئاً منحرفاً أو فاسداً، وخارجاً عن الحظيرة أو الحرم، والآخر بطريقة جذرية، لكي تحلل التشييد الثقافي للمركز أو المعيارية الجنسية "heterosexual normativity". من خلال عمل "إيف سيجويك" "Eve Sedgwick"، و"جودث بتلر" "Judith Butler"، وآخرين، أصبحت نظرية الشواذ موقعاً للمساءلة الإنتاجية ليس فقط للتشييد الثقافي للجنسانية (النشاط الجنسي)، ولكن للثقافة نفسها بوصفها مؤسسة على رفض العلاقات الشاذة "homoerotic relations". إن نظرية الشواذ، كما في النسوية وأنماط الدراسات العرقية قبلها، تحصل على طاقة فكرية من اتصالها بالحركات الاجتماعية للتحرر، ومن الجدالات داخل تلك الحركات والتي تدور حول الطرائق أو الإستراتيجيات والمفاهيم المناسبة؛ فهل ينبغي للمرء أن يحتفى بالاختلاف ويؤكدده أو يبرزه، أو يتحدى التمايزات التي تسمه؟ وكيف يفعل الأمرين معاً؟ إن الإمكانات لكل من الفعل والفهم تكون مرتبهة بالنظرية.

المراجع

- Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in The Discourse of the Human Sciences", in R. Macksey and E. Donato, eds., The Languages of Criticism and The Sciences of Man (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1970), 247 - 65.
- Barbara Johnson, The Critical Difference (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980), 5.
- Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Women Writing and Writing about Women, ed. Mary Jacobus (London : Croom Helm, 1979), 25.
- Jacqueline Rose, Sexuality in the Field of Vision (London : Verso, 1986).
- Mary Jacobus, Reading Woman : Essays in Feminist Criticism (New York : Columbia University Press, 1986).
- Kaja Silverman, Threshold of the Visible World (New York : Routledge, 1996).
- Antony Easthope, British Post-Structuralism Since 1968 (New York : Routledge, 1988), P. xiv.
- Raymond Williams, Writing in Society (London : Verso, 1984), 210.

قراءات إضافية :

١ - حول التاريخ المؤسساتي للنقد:

- Jonathan Culler, "Literary Criticism and The American University", in Framing The Sign : Criticism and its Institutions (Oxford : Blackwell, 1988), 3 - 40.
- Gerald Graff, Professing Literature : An Institutional History (Chicago : University of Chicago Press, 1987).
- Chris Baldick, Criticism and Literary theory, 1890 to The Present (London : Longman, 1996).

المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

| | | |
|---|------------------------------|---|
| ١ - اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢ - الوثنية والإسلام | ك. مدهو بانتيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣ - التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقي جلال |
| ٤ - كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتكوكفا | ت : أحمد الحضري |
| ٥ - ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦ - اتجاهات البحث اللساني | ميلكا إفيتش | ت : سعد مصلوح / وفاء كامل قايد |
| ٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولمان | ت : يوسف الأنطكي |
| ٨ - مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩ - التغيرات البيئية | أندرو س. جودى | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠ - خطاب الحكاية | جيرار چينيت | ت : محمد مقصم وعبد الجليل الأزني وعمر حلى |
| ١١ - مختارات | فيسوفا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢ - طريق الحرير | بيفيد براونستون وايرين فرانك | ت : أحمد محمود |
| ١٣ - بيانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٤ - التحليل النفسى والألب | جان بيلمان نويل | ت : حسن الموهن |
| ١٥ - الحركات الفنية | إيوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفي |
| ١٦ - أثينة السوداء | مارتن برنال | ت : بإشراف / أحمد عثمان |
| ١٧ - مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوى |
| ١٨ - الشعر النسائي فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠ - قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت: يعنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| ٢١ - خوذة وألف خوذة | صعد بهرنجى | ت : ماجدة العناني |
| ٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد على الناصري |
| ٢٣ - تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤ - ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت : بكر عباس |
| ٢٥ - مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم النسوقى شتا |
| ٢٦ - دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧ - التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت : نخبة |
| ٢٨ - رسالة فى التسامح | جون لوك | ت : منى أبو سنه |
| ٢٩ - الموت والوجود | جيمس ب. كارن | ت : بدر الديب |
| ٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مدهو بانتيكار | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كايين | ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢ - الانقراض | بيفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣ - التاريخ الإصطناعى لأفريقيا الغربية | أ. ج. هويكنز | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ٣٤ - الرواية العربية | روجر آلن | ت : حمزة إبراهيم المنيف |
| ٣٥ - الأسطورة والحداثة | بول . ب . نيكسون | ت : خليل كلفت |

- ٢٦ - نظريات السرد الحديثة والاس مارتن
٢٧ - واحة سيرة وموسيقاها بريجيت شيفر
٢٨ - نقد الحداثة آلن تورين
٢٩ - الإغريق والحسد بيتر والكوت
٤٠ - قصائد حب آن سكستون
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية بيتر جران
٤٢ - عالم ماك بنجامين بارير
٤٣ - اللهب المزوج أوكتايفو پاث
٤٤ - بعد عدة أصياف ألدوس هكسلي
٤٥ - التراث المغفور روبرت ج نيا - جون ف أ فاين
٤٦ - عشرون قصيدة حب بابلو نيرودا
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج١ رينيه ويليك
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية فرانسوا دوما
٤٩ - الإسلام في البلقان ه . ت . نوريس
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير جمال الدين بن الشيخ
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية داريو بيانوبيا وخ . م بينياليستي
٥٢ - العلاج النفسي التدميمي بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل
٥٣ - الدراما والتعليم أ . ف . ألنجتون
٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح ج . مايكل والتون
٥٥ - ما وراء العلم جون بولكتهوم
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) فديريكو غرسية لوركا
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) فديريكو غرسية لوركا
٥٨ - مسرحيتان فديريكو غرسية لوركا
٥٩ - المحبرة كارلوس مونيت
٦٠ - التصميم والشكل جوهانز ايتين
٦١ - موسوعة علم الإنسان شارلوت سيمور - سميث
٦٢ - لذة النص رولان بارت
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج٢ رينيه ويليك
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) آلان وود
٦٥ - في مدح الكسل ومقالات أخرى برتراند راسل
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية أنطونيو جالا
٦٧ - مختارات فرناندو ييسوا
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى قالتين راسيوتين
٦٩ - العلم الإسلامي في أول القرن العشرين عبد الرشيد إبراهيم
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية أوخينيو تشانج روبريجت
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمي داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
ت : جمال عبد الرحيم
ت : أنور مغيث
ت : منيرة كروان
ت : محمد عيد إبراهيم
ت : عطف أصد / إبراهيم قحى / مصد ملج
ت : أحمد محمود
ت : المهدي أخريف
ت : مارلين تادرس
ت : أحمد محمود
ت : محمود السيد علي
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : ماهر جويجاتي
ت : عبد الوهاب علوب
ت : محمد يرادة وعثمانى اللورد ويوسف الأنكى
ت : محمد أبو العطا
ت : لطفي فطيم وعادل نمرdash
ت : مرسى سعد الدين
ت : محسن مصيلحي
ت : علي يوسف علي
ت : محمود علي مكى
ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
ت : محمد أبو العطا
ت : السيد السيد سهيم
ت : صبرى محمد عبد الفتى
مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
ت : محمد خير البقاعى .
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : رمسيس عوض .
ت : رمسيس عوض .
ت : عبد اللطيف عبد الطيم
ت : المهدي أخريف
ت : أشرف الصباغ
ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسي العجوز ت . س . إليوت
- ٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
- ٧٤ - صلاح الدين والمماليك في مصر ل . ا . سيميتوفا
- ٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
- ٧٦ - چاك لاكن وإغواء التحليل النفسي مجموعة من الكتاب
- ٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢ ريفيه ويليك
- ٧٨ - العولة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
- ٧٩ - شعرية التأليف يوريس أوسينسكي
- ٨٠ - بوشكين عند «ناقورة الموع» ألكسندر بوشكين
- ٨١ - الجماعات المتخيلة بيتكت أندرسن
- ٨٢ - مسرح ميغيل ميغيل دي أونامونو
- ٨٣ - مختارات غوتفريد بن
- ٨٤ - موسوعة الألب والنقد مجموعة من الكتاب
- ٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكي أقطاي
- ٨٦ - طول الليل جمال مير صانقي
- ٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
- ٨٨ - الابتلاء بالتقرب جلال آل أحمد
- ٨٩ - الطريق الثالث أنتوني جينز
- ٩٠ - وسم السيف (قصص) نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
- ٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
- ٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميغيل
- ٩٣ - إسبانيا وأمريكا المعاصر مايك فينرستون وسكوت لاش
- ٩٤ - محادثات العولة صمويل بيكيت
- ٩٥ - الحب الأول والصحية أنطونيو بويرو بايخو
- ٩٦ - مختارات من المسرح الإسباني قصص مختارة
- ٩٧ - ثلاث زنبقات ووردة فرنان برودل
- ٩٨ - هوية فرنسا (المجلد الأول) نماذج ومقالات
- ٩٩ - الهم الإنساني والابتزاز الصهيوني بيثيد روينسون
- ١٠٠ - تاريخ السينما العالمية بول ميرست وجراهام تومبسون
- ١٠١ - مساعلة العولة بيرنار فاليط
- ١٠٢ - النص الروائي (نقليات ومناهج) عبد الكريم الخطيب
- ١٠٣ - السياسة والتسامح عبد الوهاب المؤتب
- ١٠٤ - قبر ابن عربي يليه آباء برتولات بريشت
- ١٠٥ - أوبرا ماهوجني جيرارچينيت
- ١٠٦ - مدخل إلى النص الجامع د. ماريا خيموس روبيرامتي
- ١٠٧ - الألب الأنلامى نخبة
- ١٠٨ - صورة القلبي في الشعر الأمريكي المعاصر نخبة
- ت : فؤاد مجلى
- ت : حسن ناظم وعلى حاكم
- ت : حسن بيومي
- ت : أحمد درويش
- ت : عبد المقصود عبد الكريم
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : أحمد محمود ونورا أمين
- ت : سعيد القانمي وناصر حلاوي
- ت : مكارم القمري
- ت : محمد طارق الشرقاوي
- ت : محمود السيد على
- ت : خالد المعالي
- ت : عبد الحميد شيحة
- ت : عبد الرازق بركات
- ت : أحمد فتحي يوسف شتا
- ت : ماجدة العناني
- ت : إبراهيم السوقي شتا
- ت : أحمد زايد ومحمد محي الدين
- ت : محمد إبراهيم مبروك
- ت : محمد هناء عبد الفتاح
- ت : نادية جمال الدين
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : فوزية العشماوي
- ت : مري محمد محمد عبد اللطيف
- ت : إيوار الخراط
- ت : بشير السباعي
- ت : أشرف الصباغ
- ت : إبراهيم قنديل
- ت : إبراهيم فتحي
- ت : رشيد بنحو
- ت : عز الدين الكتاني الإبرسي
- ت : محمد بنيس
- ت : عبد القفار مكاري
- ت : عبد العزيز شيبيل
- ت : أشرف على بحدور
- ت : محمد عبد الله الجعدي

| | | |
|--|-------------------------|---------------------------------|
| ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي | مجموعة من النقاد | ت : محمود علي مكي |
| ١٠٩ - حروب المياه | جون يواوك وعادل درويش | ت : هاشم أحمد محمد |
| ١١٠ - النساء في العالم النامي | حسنة بيجوم | ت : منى قطان |
| ١١١ - المرأة والجريمة | فرانسيس هيندسون | ت : ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢ - الاحتجاج الهادي | أرلين علوي ماركليود | ت : إكرام يوسف |
| ١١٣ - راية التمرد | سادى بلانت | ت : أحمد حسان |
| ١١٤ - مسرحيات حسام كوني وسكان المستع | وول شوينكا | ت : نسيم مجلى |
| ١١٥ - غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وواف | ت : سميرة رمضان |
| ١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا تلمسون | ت : نهاد أحمد سالم |
| ١١٧ - المرأة والجنسية في الإسلام | ليلي أحمد | ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال |
| ١١٨ - النهضة النسائية في مصر | بث بارون | ت : ليس النقاش |
| ١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهرى سنيل | ت : بإشراف/ رؤوف عباس |
| ١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط | ليلي أبو لغد | ت : نخبه من المترجمين |
| ١٢١ - الليل الصغير في كتاب المرأة العربية | فاطمة موسى | ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال |
| ١٢٢ - نظام العصرية القديم ونموذج الإنسان | جوزيف فوجت | ت : منيرة كروان |
| ١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | نيتل الكسندر وقنايولينا | ت : أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤ - الفجر الكائن | جون جراي | ت : أحمد فؤاد بليغ |
| ١٢٥ - التحليل الموسيقي | سيدريك ثورپ ديفي | ت : سمحة الخولي |
| ١٢٦ - فعل القراءة | فولفانج إيسر | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧ - إرهاب | صفاء فتحى | ت : بشير السباعي |
| ١٢٨ - الألب المقارن | سوزان ياسنيت | ت : أميرة حسن نورية |
| ١٢٩ - الرواية الإسبانية المعاصرة | ماريا داولرس أسيس جاروت | ت : محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠ - الشرق يصعد ثانية | أندريه جوتدر فرانك | ت : شوقي جلال |
| ١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويس بقطر |
| ١٣٢ - ثقافة العولة | مايك فينرستون | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣ - الخوف من المرايا | طارق علي | ت : طلعت الشايب |
| ١٣٤ - تشريح حضارة | باري ج. كيمب | ت : أحمد محمود |
| ١٣٥ - المختار من ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦ - فلاحو الباشا | كينيث كونو | ت : سحر توفيق |
| ١٣٧ - منكرات ضابط في لحظة للفرنسية | جوزيف ماري مواريه | ت : كاميليا صبحي |
| ١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | إيقلينا تاروني | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩ - باريس فيال | ريشارد فاچنر | ت : مصطفى ماهر |
| ١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبوري |
| ١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية |
| ١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت : حسن بيومي |
| ١٤٣ - قضايا النظر في البحث الاجتماعي | ديريك لايدار | ت : عدلى السمرى |
| ١٤٤ - صاحبة اللوكاندة | كارلو جولونى | ت : سلامة محمد سليمان |

| | | |
|--|-------------------------------|---------------------------|
| ١٤٥ - موت أرتيميو كروث | كارلوس فوينتس | ت : أحمد حسان |
| ١٤٦ - الورقة الحمراء | ميجيل دى ليس | ت : على عبد الرؤوف البعبي |
| ١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة | تاتكريد نورست | ت : عبد الغفار مكاوي |
| ١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والنقد) | إنريكي أندرسون إمبرت | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأندونيس | عاطف فضول | ت : أسامة إسبر |
| ١٥٠ - التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليمان | ت: منيرة كروان |
| ١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) | فرنان برودل | ت : بشير السباعي |
| ١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى | نخبة من الكتاب | ت : محمد محمد الخطابي |
| ١٥٣ - غرام القراءة | فيولين فاتويك | ت : فاطمة عبد الله محمود |
| ١٥٤ - مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | ت : خليل كلفت |
| ١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر | نخبة من الشعراء | ت : أحمد مرسى |
| ١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى | جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو | ت : مى التلمسانى |
| ١٥٧ - خسرو وشيرين | النظامى الكنجوى | ت : عبد العزيز بقوش |
| ١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢) | فرنان برودل | ت : بشير السباعي |
| ١٥٩ - الإيديولوجية | بيفيد هوكس | ت : إبراهيم فتحي |
| ١٦٠ - آلة الطبيعة | بول إيرليش | ت : حسين بيومي |
| ١٦١ - من المسرح الإسباني | الخانثرو كاسونا وأنطونيو جالا | ت : زيدان عبد الطيم زيدان |
| ١٦٢ - تاريخ الكنيسة | يوحنا الآسيوى | ت : صلاح عبد العزيز محجوب |
| ١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١ | جورجون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهري |
| ١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور) | جان لوكوتير | ت : نبيل سعد |
| ١٦٥ - حكايات الثعلب | آ . ن أفانا سيفا | ت : مهير المصانفة |
| ١٦٦ - العلاقات بين المسلمين واليهود في إسرائيل | يشعياهو ليتمان | ت : محمد محمود أبو غدير |
| ١٦٧ - في عالم طاغور | رابندراناث طاغور | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٩ - إبداعات أدبية | مجموعة من المبدعين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٧٠ - الطريق | ميفيل دليبيس | ت : بسام ياسين رشيد |
| ١٧١ - وضع حد | فرانك بيجو | ت : هدى حسين |
| ١٧٢ - حجر الشمس | مختارات | ت : محمد محمد الخطابي |
| ١٧٣ - معنى الجمال | ولتر ت . ستيس | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء | ايليس كاشمور | ت : أحمد محمود |
| ١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيننبرج | ت : جلال البنا |
| ١٧٧ - أنطون تشيخوف | هنري تروايا | ت : حصه إبراهيم منيف |
| ١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث | نخبة من الشعراء | ت : محمد حمدي إبراهيم |
| ١٧٩ - حكايات أيسوب | أيسوب | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠ - قصة جاويد | إسماعيل فصيح | ت : سليم عبدالأمير حمدان |
| ١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي | فتمنت . ب . ليتش | ت : محمد يحيى |

| | | |
|--|-----------------------------|---|
| ١٨٢ - العنف والنبوة | و . ب . بيتس | ت : ياسين طه حافظ |
| ١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما | رينيه جيلسون | ت : قتيبي العشري |
| ١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام | هانز ايندورفر | ت : دسوقي سعيد |
| ١٨٥ - أسفار العهد القديم | توماس تومسن | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل أنوود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧ - الأرضة | يُزْرَجْ علوى | ت : علاء منصور |
| ١٨٨ - موت الأدب | الفين كرتان | ت : بدر النيب |
| ١٨٩ - العمى والبصيرة | بول دى مان | ت : سعيد القانمى |
| ١٩٠ - محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | ت : محسن سيد فرجاني |
| ١٩١ - الكلام رأسمال | الحاج أبو بكر إمام | ت : مصطفى حجازي السيد |
| ١٩٢ - ساحت نامہ إبراهيم بك ج١ | زين العابدين المراغي | ت : محمود سلامة علاوى |
| ١٩٣ - عامل النجم | بيتر أبراهامز | ت : محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤ - مضاربات من نقد الأنجلو-أمريكي | مجموعة من النقاد | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥ - شتاء ٨٤ | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦ - المهلة الأخيرة | فالنتين راسيوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ١٩٧ - الفاروق | شمس الطعاء شبلي النعماني | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨ - الاتصال الجماهيري | إدوين إمري وآخرون | ت : إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩ - تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية | يعقوب لاندواى | ت : جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠ - ضحايا التنمية | جيرمي سيبروك | ت : فخرى لبيب |
| ٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | ت : أحمد الأنصاري |
| ٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج٤ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣ - الشعر والشاعرية | ألفاف حسين حالى | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شاراز | ت : أحمد محمود هويدي |
| ٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات | لويجي لوقا كافاللي - سفورزا | ت : أحمد مستجير |
| ٢٠٦ - الهولوية تصنع علماً جديداً | جيمس جلايك | ت : على يوسف على |
| ٢٠٧ - ليل إفريقي | رامون خوتاسنديز | ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٠٨ - شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي | دان أوريان | ت : محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩ - السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | ت : أشرف الصباغ |
| ٢١٠ - مثنويات حكيم سنائي | سنائي الغزنوي | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١ - فريتيان بوسوسير | جوناثان كير | ت : محمود حمدي عبد الفنى |
| ٢١٢ - قصص الأمير مرزيان | مرزيان بن رستم بن شروين | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١٣ - مصر في القرنين الخامس والسادس | ريمون فلاور | ت : سيد أحمد على الناصري |
| ٢١٤ - قواعد جديدة للنهج في علم الاجتماع | أنتوني جينز | ت : محمد محمود محي الدين |
| ٢١٥ - سياحت نامہ إبراهيم بك ج٢ | زين العابدين المراغي | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | ت : أشرف الصباغ |
| ٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان | صمويل بيكيت | ت : نادية البنهاوى |
| ٢١٨ - راويلا | خاويو كورتازان | ت : على إبراهيم على منوفى |

| | | |
|---|-------------------------|--|
| ٢١٩ - بقايا اليوم | كازو ايشجورو | ت : طلعت الشايب |
| ٢٢٠ - الهيولية في الكون | باري باركر | ت : علي يوسف علي |
| ٢٢١ - شعرية كفاقي | جريجوري جوزدانيس | ت : رفعت سلام |
| ٢٢٢ - فرانز كافكا | رونالد جراي | ت : نسيم مجلي |
| ٢٢٣ - العلم في مجتمع حر | بول فيرايتر | ت : السيد محمد نقادي |
| ٢٢٤ - دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد |
| ٢٢٥ - حكاية غريق | جابريل جارتيا ماركث | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هريت لورانس | ت : طاهر محمد علي البربري |
| ٢٢٧ - المسرح الإسباني في القرن السابع عشر | موسى مارديا ديف بوركي | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد | نورمان كيمن | ت : أمير إبراهيم العمري |
| ٢٣٠ - عن النباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | ت : مصطفى إبراهيم فهمي |
| ٢٣١ - النراقيل | خايمي سالوم بيدال | ت : جمال أحمد عبد الرحمن |
| ٢٣٢ - مابعد المعلومات | توم ستينر | ت : مصطفى إبراهيم فهمي |
| ٢٣٣ - فكرة الاضمحلال | أرثر هيرمان | ت : طلعت الشايب |
| ٢٣٤ - الإسلام في السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | ت : فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥ - ديوان شمس تيريزي ج ١ | جلال الدين الرومي | ت : إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٣٦ - الولاية | ميشيل تود | ت : أحمد الطيب |
| ٢٣٧ - مصر أرض الوادي | روين فيدين | ت : عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨ - العولة والتحرير | الانكتاد | ت : ياسر محمد جاد الله وعربي مديولى أحمد |
| ٢٣٩ - العري في الأنثى الإسرائيلية | جيلرافر - رايوخ | ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فائق |
| ٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كامي حافظ | ت : صلاح عبد العزيز محمود |
| ٢٤١ - في انتظار البرابرة | ك. م كويتز | ت : ابتسام عبد الله سعيد |
| ٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | ت : صبرى محمد حسن عبد النبي |
| ٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١) | ليفى بروفنسال | ت : مجموعة من المترجمين |
| ٢٤٤ - الغليان | لاورا إسكييل | ت : نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥ - نساء مقاتلات | إليزابيتا أنيس | ت : توفيق علي منصور |
| ٢٤٦ - قصص مختارة | جابريل جرتيا ماركث | ت : علي إبراهيم علي منوفي |
| ٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر | ولتر أرمبرست | ت : محمد الشرقاوي |
| ٢٤٨ - حقول عدن الخضراء | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٢٤٩ - لغة التمزق | دراجو شتامبوك | ت : رفعت سلام |
| ٢٥٠ - علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ت : ماجدة أباطة |
| ٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢ | جورجون مارشال | ت : بإشراف : محمد الجوهري |
| ٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | ت : علي بدران |
| ٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوفا | ت : حسن بيومي |
| ٢٥٤ - الفلسفة | ديف روينسون وجودي جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥ - أفلاطون | ديف روينسون وجودي جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|---|-------------------------------|-------------------------------|
| ٢٥٦ - ديكارت | بيف روينسون وجودي جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلي رايت | ت : محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨ - العجر | سير أنجوس فريزر | ت : عبادة كحيلة |
| ٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني | نخبة | ت : قاروچان كازانچيان |
| ٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢ | جوردون مارشال | ت : بإشراف : محمد الجوهري |
| ٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود | زكي نجيب محمود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢ - مدينة المعجزات | إدوارد منوثا | ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن | جون جرين | ت : علي يوسف علي |
| ٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة | هوراس / شلي | ت : لويس عوض |
| ٢٦٥ - روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصموئيل جونسون | ت : لويس عوض |
| ٢٦٦ - مدير المدرسة | جلال آل أحمد | ت : عادل عبد المنعم سويلم |
| ٢٦٧ - فن الرواية | ميلان كونديرا | ت : بدر الدين عروكي |
| ٢٦٨ - ديوان شمس تبريزي ج ٢ | جلال الدين الرومي | ت : إبراهيم الدسوقي شتا |
| ٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١ | وليم جيفور بالجريف | ت : صبري محمد حسن |
| ٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢ | وليم جيفور بالجريف | ت : صبري محمد حسن |
| ٢٧١ - الحضارة الغربية | توماس سي . باترسون | ت : شوقي جلال |
| ٢٧٢ - الأثيرة الأثرية في مصر | س. س. والترز | ت : إبراهيم سلامة |
| ٢٧٣ - الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط | جوان آر. لوك | ت : عنان الشهاوي |
| ٢٧٤ - السيدة بريارا | رومولو جلاجوس | ت : محمود علي مكي |
| ٢٧٥ - س. س. إليوت شاعراً وناقداً وكتّاباً مسرحياً | أقلام مختلفة | ت : ماهر شفيق فريد |
| ٢٧٦ - فنون السينما | فرائك جوتيران | ت : عبد القادر التلمساني |
| ٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة | بريان فورد | ت : أحمد فوزي |
| ٢٧٨ - البدايات | إسحق عظيموف | ت : ظريف عبد الله |
| ٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية | فرانسيس ستونز سوندرز | ت : طلعت الشايب |
| ٢٨٠ - من الألب الهندي الحديث والمعاصر | بريم شند وآخرون | ت : سمير عبد الحميد |
| ٢٨١ - الفريوس الأعلى | مولانا عبد الحليم شرر الكهنوي | ت : جلال الحفناوي |
| ٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية | لويس ولبيرت | ت : سمير حنا صانق |
| ٢٨٣ - السهل يحترق | خوان رواقو | ت : علي البمبي |
| ٢٨٤ - هرقل مجنوناً | يوريسينس | ت : أحمد عثمان |
| ٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامي | حسن نظامي | ت : سمير عبد الحميد |
| ٢٨٦ - سياحت نامه إبراهيم بك ج ٢ | زين العابدين المراغي | ت : محمود سلامة علاوي |
| ٢٨٧ - الثقافة والعولة والنظام العالمي | أنتوني كينج | ت : محمد يحيى وآخرون |
| ٢٨٨ - الفن الروائي | بيفيد لودج | ت : ماهر البطوطي |
| ٢٨٩ - ديوان منجوهري الدامغاني | أبو نجم أحمد بن قوص | ت : محمد نور الدين |
| ٢٩٠ - علم اللغة والترجمة | جورج مونا | ت : أحمد زكريا إبراهيم |
| ٢٩١ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ١ | فرانشيسكو رويس رامون | ت : السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٢ - المسرح الإسباني في القرن العشرين ج ٢ | فرانشيسكو رويس رامون | ت : السيد عبد الظاهر |

| | | |
|---|---------------------------------|-------------------------------|
| ٢٩٣ - مقبلة للألب العربي | روجر آلان | ت : نخبة من المترجمين |
| ٢٩٤ - فن الشعر | بوالو | ت : رجاء ياقوت صالح |
| ٢٩٥ - سلطان الأسطورة | جوزيف كامبل | ت : بدر الدين حب الله النيب |
| ٢٩٦ - مكبث | وليم شكسبير | ت : محمد مصطفى بدوي |
| ٢٩٧ - فن النحويين اليونانية والسريانية | ليونيميوس ثراكس - يوسف الأهواني | ت : ماجدة محمد أنور |
| ٢٩٨ - مأساة العبيد | أبو بكر ثقاوابليوه | ت : مصطفى حجازي السيد |
| ٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية | جين ل. ماركس | ت : هاشم أحمد فؤاد |
| ٣٠٠ - أسطورة برومثيروس مج١ | لويس عوض | ت : جمال الجزيري وبهاء جاهين |
| ٣٠١ - أسطورة برومثيروس مج٢ | لويس عوض | ت : جمال الجزيري ومحمد الجندي |
| ٣٠٢ - قنجنشتين | جون هيتون وجودي جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٣ - بوزا | جين هوب ويورن فان لون | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٤ - ماركس | ريوس | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٥ - الجلد | كروديو مالابارته | ت : صلاح عبد الصبور |
| ٣٠٦ - الصلصة - التقه الكنتلي لتاريخ | جان - فرانصوا ليونار | ت : نبيل سعد |
| ٣٠٧ - الشعر | بيفيد باييتو | ت : محمود محمد أحمد |
| ٣٠٨ - علم الوراثة | ستيف جونز | ت : ممنوح عبد المنعم أحمد |
| ٣٠٩ - الزمن والمخ | انجوس چيلاتي | ت : جمال الجزيري |
| ٣١٠ - يونج | ناجي هيد | ت : محي الدين محمد حسن |
| ٣١١ - مقال في المنهج الفلسفي | كوانجود | ت : فاطمة إسماعيل |
| ٣١٢ - روح الشعب الأسود | وليم دي بوز | ت : أسعد حليم |
| ٣١٣ - أمثال فلسطينية | خاير بيان | ت : عبد الله الجعدي |
| ٣١٤ - الفن كعدم | جينس مينيك | ت : هويدا السباعي |
| ٣١٥ - جرامشي في العالم العربي | ميشيل بروندينو | ت : كاميليا صبحي |
| ٣١٦ - محاكمة سقراط | أ. ف. ستون | ت : نسيم مجلي |
| ٣١٧ - بلاغ | شير لايموفا - زنيكين | ت : أشرف الصباغ |
| ٣١٨ - اللب الفرنسي في السنوات العشر الأخيرة | نخبة | ت : أشرف الصباغ |
| ٣١٩ - صور نريدا | جايتز ياسيفياك وكريستوفر نوريس | ت : حسام نايل |
| ٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج | مؤلف مجهول | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ٣) | ليفي برو فنصال | ت : نخبة من المترجمين |
| ٣٢٢ - وجهات نظرية في تاريخ الفن العربي | بليو. إيوجين كلينياور | ت : خالد مفلح حمزة |
| ٣٢٣ - فن الساتورا | تراث يوناني قديم | ت : هانم سليمان |
| ٣٢٤ - اللعب بالنار | أشرف أسدي | ت : محمود سلامة علاوي |
| ٣٢٥ - عالم الآثار | فيليب بوسان | ت : كريستين يوسف |
| ٣٢٦ - المعرفة والمصلحة | جورجين هابرماس | ت : حسن صقر |
| ٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة | نخبة | ت : توفيق علي منصور |
| ٣٢٨ - يوسف وزليخة | نور الدين عبد الرحمن بن أحمد | ت : عبد العزيز بقوش |
| ٣٢٩ - رسائل عبد الميلاء | تد هيوز | ت : محمد عيد إبراهيم |

- ٢٢٠ - كل شيء عن التمثيل الصامت مارفن شيرد
٢٢١ - عندما جاء السريدين ستيفن جراي
٢٢٢ - رحلة شهر العسل وقصص أخرى نخبة
٢٢٣ - الإسلام في بريطانيا نيل مطر
٢٢٤ - لقطات من المستقبل آرثر س. كلارك
٢٢٥ - عصر الشك ناتالي ساروت
٢٢٦ - متون الأهرام نصوص قديمة
٢٢٧ - فلسفة الولاء جوزايا رويس
٢٢٨ - نظرات خاطرة وقصص أخرى من الهند نخبة
٢٢٩ - تاريخ الأدب في إيران ج٢ علي أصغر حكمت
٢٣٠ - اضطراب في الشرق الأوسط بيرش بيربيروجلو
٢٤١ - قصائد من رلكه راينر ماريا رلكه
٢٤٢ - سلامان وأبعال نور الدين عبد الرحمن بن أحمد
٢٤٣ - العالم البرجوازي الزائل تانين جورديمر
٢٤٤ - الموت في الشمس بيتر بلانجوه
٢٤٥ - الركض خلف الزمن بونه ندائي
٢٤٦ - سحر مصر رشاد رشدي
٢٤٧ - الصبية الطائشون جان كوكتو
٢٤٨ - التصوف الأولين في الأدب التركي جا محمد قواد كويريلي
٢٤٩ - دليل القارئ إلى الثقافة الجادة آرثر والدرون وآخرين
٢٥٠ - بانوراما الحياة السياحية أقلام مختلفة
٢٥١ - مبادئ المنطق جوزايا رويس
٢٥٢ - قصائد من كفافيس قسطنطين كفافيس
٢٥٣ - الفن الإسلامي في الأندلس (متنسية) باسيليو يابون مالدونالد
٢٥٤ - الفن الإسلامي في الأندلس (نباتية) باسيليو يابون مالدونالد
٢٥٥ - التيارات السياسية في إيران حجت مرتضی
٢٥٦ - الميراث المر بول سالم
٢٥٧ - متون هيرميس نصوص قديمة
٢٥٨ - أمثال الهوسا العامة نخبة
٢٥٩ - محاورات بارمينيس أفلاطون
٢٦٠ - أنثروبولوجيا اللغة أنثريه جاكوب ونويلا باركان
٢٦١ - التصحر : التهديد والمواجهة آلان جرينجر
٢٦٢ - تلميذ باينيرج هاينرش شبورال
٢٦٣ - حركات التحرر الأفريقي ريتشارد جيبسون
٢٦٤ - حادثة شكسبير إسماعيل سراج الدين
٢٦٥ - سنم باريس شارل بودلير
٢٦٦ - نماء يركضن مع النتاب كلاريسا ينكولا
- ت : سامي صلاح
ت : سامية دياب
ت : علي إبراهيم علي منوفي
ت : بكر عباس
ت : مصطفى قهني
ت : فتحي العشري
ت : حسن صابر
ت : أحمد الأنصاري
ت : جلال السعيد الحفناوي
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : فخري لبيب
ت : حسن حلمي
ت : عبد العزيز بقوش
ت : سمير عبد ربه
ت : سمير عبد ربه
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : جمال الجزيري
ت : بكر الحلو
ت : عبد الله أحمد إبراهيم
ت : أحمد عمر شاهين
ت : عطية شحاتة
ت : أحمد الأنصاري
ت : نعيم عطية
ت : علي إبراهيم علي منوفي
ت : علي إبراهيم علي منوفي
ت : محمود سلامة علاوي
ت : بدر الرفاعي
ت : عمر الفاروق عمر
ت : مصطفى حجازي السيد
ت : حبيب الشاروني
ت : ليلى الشرييني
ت : عاطف معتمد وآمال شاور
ت : سيد أحمد فتح الله
ت : صبري محمد حسن
ت : نجلاء أبو عجاج
ت : محمد أحمد حمد
ت : مصطفى محمود محمد

- ٢٦٧ - القلم الجريء نخبة
٢٦٨ - المصطلح السردى جبرالد برنس
٢٦٩ - المرأة فى أدب نجيب محفوظ فوزية العثمانى
٢٧٠ - الفن والحياة فى مصر الفرعونية كبير لا لويت
٢٧١ - التصوف الأولين فى الأدب التركى جـ محمد قزاد كوبريلى
٢٧٢ - عاش الشباب وانغ مينغ
٢٧٣ - كيف تعد رسالة دكتوراه أمبرتو إيكو
٢٧٤ - اليوم السادس أنثريه شديد
٢٧٥ - الخلود ميلان كونديرا
٢٧٦ - الغضب وأحلام السنين نخبة
٢٧٧ - تاريخ الأدب فى إيران جـ على أصغر حكمت
٢٧٨ - المسافر محمد إقبال
٢٧٩ - ملك فى الحقيقة سنيل بات
٢٨٠ - حديث عن الخسارة جوتتر جراس
٢٨١ - أساسيات اللغة ر. ل. تراسك
٢٨٢ - تاريخ طبرستان بهاء الدين محمد إسفنديار
٢٨٣ - هدية الحجاز محمد إقبال
٢٨٤ - القصص التى يحكيها الأطفال سوزان إنجيل
٢٨٥ - مشترى العشق محمد على بهزاد
٢٨٦ - بقاء عن التاريخ الأدبى التسوى جانيث تود
٢٨٧ - أغنيات وسوناتات جون دن
٢٨٨ - مواعظ سعدى الشيرازى سعدى الشيرازى
٢٨٩ - من الأدب الباكستانى المعاصر نخبة
٢٩٠ - الأرشيقات والممن الكبرى نخبة
٢٩١ - الحافلة الليلية مايف بينشى
٢٩٢ - مقامات ورسائل أندلسية فرناندو دى لاجرانخا
٢٩٣ - فى قلب الشرق ندوة لويس ماسينيون
٢٩٤ - القوى الأربع الأساسية فى الكون بول ديفيز
٢٩٥ - آلام سياوش إسماعيل فصيح
٢٩٦ - السافاك تقى نجارى راد
٢٩٧ - نيتشه لورانس جين
٢٩٨ - سارتر فيليب تودى
٢٩٩ - كامى ديفيد ميروقتس
٤٠٠ - مومو ميثانيل إنده
٤٠١ - الرياضيات زيانون ساردر
٤٠٢ - هوكنج ج. ب. مـ ماك ايفوى
٤٠٣ - ربة المطر والملابس تصنع الشمس تودور شتورم
٤٠٤ - تعويذة الحصى ديفيد إبرام
٤٠٥ - إيزابيل أنثريه جيد
٤٠٦ - المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ ماتويلا مانتاناريس
- ت : البراق عبد الهادى رضا
ت : عابد خزندار
ت : فوزية العثمانى
ت : فاطمة عبد الله محمود
ت : عبد الله أحمد إبراهيم
ت : وحيد السعيد عبد الحميد
ت : على إبراهيم على متوفى
ت : حمادة إبراهيم
ت : خالد أبو اليزيد
ت : إيوار الخراط
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : جمال عبد الرحمن
ت : شيرين عبد السلام
ت : رانيا إبراهيم يوسف
ت : أحمد محمد نادى
ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
ت : إيزابيل كمال
ت : يوسف عبد الفتاح فرج
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : بهاء جاهين
ت : محمد علاء الدين منصور
ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
ت : عثمان مصطفى عثمان
ت : منى الدروبي
ت : عبد اللطيف عبد الطيم
ت : نخبة
ت : هاشم أحمد محمد
ت : سليم حمدان
ت : محمود سلامة علاوى
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : باهر الجوهري
ت : معدوح عبد المنعم
ت : معدوح عبد المنعم
ت : عماد حسن بكر
ت : فليبة خميس
ت : حمادة إبراهيم
ت : جمال أحمد عبد الرحمن

| | | |
|--|---------------------------------|---|
| ٤٠٧ - الألب الإسباني للمصطفى بكلام كليله | أقلام مختلفة | ت : طلعت شاهين |
| ٤٠٨ - معجم تاريخ مصر | جوان فوتشركنج | ت : عنان الشهاوى |
| ٤٠٩ - انتصار السعادة | برتراند راسل | ت : إلهامى عمارة |
| ٤١٠ - خلاصة القرن | كارل بوير | ت : الزواوى بغورة |
| ٤١١ - همس من الماضى | جينيفر أكرمان | ت : أحمد مستجير |
| ٤١٢ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ٣) | ليفى بروقتسال | ت : نخبة |
| ٤١٣ - أغنيات المنفى | ناظم حكمت | ت : محمد البخارى |
| ٤١٤ - الجمهورية العالمية للآداب | باسكال كازانوف | ت : أمل الصبان |
| ٤١٥ - صورة كوكب | فريدريش دورنيما | ت : أحمد كامل عبد الرحيم |
| ٤١٦ - ميلاد النقد الأدبى والعلم والشعر | أ. أ. رتشاريز | ت : مصطفى بدوى |
| ٤١٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٥ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤١٨ - سيلسان الزمر الملحة فى مصر العثمانية | جين هاثواى | ت : عبد الرحمن الشيخ |
| ٤١٩ - العصر النهي للإسكندرية | جون ماريو | ت : نسيم مجلى |
| ٤٢٠ - مكرو ميجاس | فولتير | ت : الطيب بن رجب |
| ٤٢١ - الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى | روى متحدة | ت : أشرف محمد كيلانى |
| ٤٢٢ - رحلة لاستكشاف أفريقيا ج ١ | نخبة | ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم |
| ٤٢٣ - إسرعات الرجل الطيف | نخبة | ت : وحيد النقاش |
| ٤٢٤ - لوائح الحق ولوائح العشق | نور الدين عبد الرحمن الجامى | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٤٢٥ - من طاووس حتى قرح | محمود طلوعى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٤٢٦ - التفاتيش وقصص أخرى من أفغانستان | نخبة | ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٢٧ - باتندراس الطاغية | باى إنكلان | ت : ثريا شلبى |
| ٤٢٨ - الخزائن الخفية | محمد هوتك | ت : محمد أمان صافى |
| ٤٢٩ - هيجل | ليود سينمر وأندرزجى كروز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣٠ - كانط | كرستوفر وانت وأندرزجى كليموفسكى | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣١ - فوكو | كريس هيروكس وزوران جفتيك | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣٢ - ماكيافللى | باتريك كيرى وأوسكار زاريت | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣٣ - جويس | بيفيد نوريس وكارل فلنت | ت : حمدى الجابرى |
| ٤٣٤ - الرمانسية | نونكان هيث وچون بورهام | ت : عصام حجازى |
| ٤٣٥ - توجهات ما بعد الحداثة | نيكولاس زيريج | ت : ناجى رشوان |
| ٤٣٦ - تاريخ الفلسفة (مج ١) | فريدريك كويلستون | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣٧ - رحالة هندي فى بلاد الشرق | شيلى التعمانى | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ٤٣٨ - بطلات وضحايا | إيمان ضياء الدين بيرس | ت : عابدة سيف الدولة |
| ٤٣٩ - موت المراهب | هنر الدين عيني | ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٤٠ - قواعد اللهجات العربية | كرستن بروسناد | ت : محمد الشرقاوى |
| ٤٤١ - رب الأشياء الصغيرة | أروندهاتى روى | ت : فخرى لبيب |
| ٤٤٢ - حثيسوت (المرأة الفرعونية) | قوزية أسعد | ت : ماهر جويجاتى |
| ٤٤٣ - اللغة العربية | كيس نرستينج | ت : محمد الشرقاوى |

| | | |
|---|---------------------------------|-----------------------------|
| ٤٤٤ - أمريكا اللاتينية : الثقافات القديمة | لاوريت سيجورته | ت : صالح علماني |
| ٤٤٥ - حول وزن الشعر | برويرز نائل خانلري | ت : محمد محمد يونس |
| ٤٤٦ - التحالف الأسود | ألكسندر كوكيرن وجيفري سانت كلير | ت : أحمد محمود |
| ٤٤٧ - نظرية الكم | ج. پ. ماك ايفوي | ت : ممنوح عبد المنعم |
| ٤٤٨ - علم نفس التطور | ديلان أيفانز - أوسكار زاريت | ت : ممنوح عبد المنعم |
| ٤٤٩ - الحركة النسائية | مجموعة | ت : جمال الجزيري |
| ٤٥٠ - ما بعد الحركة النسائية | صوفيا فوكا - ريبكارايت | ت : جمال الجزيري |
| ٤٥١ - الفلسفة الشرقية | ريتشارد أوزبورن / بون فان لون | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٥٢ - ليتين والثورة الروسية | ريتشارد إيجانزي / أوسكار زاريت | ت : محي الدين مزيد |
| ٤٥٣ - القاهرة : إقامة مدينة حديثة | جان لوك أرنو | ت : حليم طوسون وفؤاد الدهان |
| ٤٥٤ - خمسون عاماً من السينما الفرنسية | رينيه بريدال | ت : سوزان خليل |
| ٤٥٥ - تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥) | فريدريك كويلستون | ت : محمود سيد أحمد |
| ٤٥٦ - لا تتعنى | مريم جعفري | ت : هويدا عزت محمد |
| ٤٥٧ - النساء في الفكر السياسي الغربي | سوزان مولر اوكين | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٥٨ - الموريسكيون الأندلسيون | خوليو كارو باروخا | ت : جمال عبد الرحمن |
| ٤٥٩ - نموذج لخصائص الموارد الطبيعية | توم تيتبرج | ت : جلال البنا |
| ٤٦٠ - الفاشية والنازية | ستوارت هود - ليتزا جانستز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٦١ - لكأن | داريان ليدر - جودي جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٦٢ - طه حسين من الأزهر إلى السوريين | عبد الرشيد الصائغ محمدي | ت : عبد الرشيد الصائغ محمدي |
| ٤٦٣ - الدولة المارقة | ويليام بلوم | ت : كمال السيد |
| ٤٦٤ - ديمقراطية القلة | ميكايل بارنتي | ت : حصة منيف |
| ٤٦٥ - قصص اليهود | لويس جتيرج | ت : جمال الرفاعي |
| ٤٦٦ - حكايات حب ويطولات فرعونية | فيولين فانويك | ت : فاطمة محمود |
| ٤٦٧ - التفكير السياسي | ستيفين بيلو | ت : ربيع وهبة |
| ٤٦٨ - روح الفلسفة الحديثة | جوزايا رويس | ت : أحمد الأنصاري |
| ٤٦٩ - جلال الملوك | نصوص حبشية قديمة | ت : مجدي عبد الرازق |
| ٤٧٠ - الأراضي والجودة البيئية | نخبة | ت : محمد السيد الننة |
| ٤٧١ - رحلة لاستكشاف أفريقيا ج ٢ | نخبة | ت : عبد الله الرازق إبراهيم |
| ٤٧٢ - نون كخوتى (القسم الأول) | ميجيل دي ثريانتس سايدرا | ت : سليمان العطار |
| ٤٧٣ - نون كخوتى (القسم الثاني) | ميجيل دي ثريانتس سايدرا | ت : سليمان العطار |
| ٤٧٤ - الأدب والنسوية | يام موريس | ت : سهام عبد السلام |
| ٤٧٥ - صوت مصر : أم كلثوم | فرجينيا دانيلسون | ت : عادل هلال عناني |
| ٤٧٦ - أرض الحبيب بعيدة : بيرم التونسي | مارلين بوث | ت : سحر توفيق |
| ٤٧٧ - تاريخ الصين | هيلدا هوخام | ت : أشرف كيلاني |
| ٤٧٨ - الصين والولايات المتحدة | ليوشيه شنج ولي شى لونغ | ت : عبد العزيز حمدي |
| ٤٧٩ - المقهى (مسرحية صينية) | لاوشه | ت : عبد العزيز حمدي |
| ٤٨٠ - تسلي ون جي (مسرحية صينية) | كو مو روا | ت : عبد العزيز حمدي |

| | | |
|---|---------------------------|-------------------------------|
| ٤٨١ - عباة النبی | روی متحدة | ت : رضوان السيد |
| ٤٨٢ - موسوعة الاساطير والرموز الفرعونية | روبير جاك تيبو | ت : فاطمة محمود |
| ٤٨٣ - النسوية وما بعد النسوية | سارة چاميل | ت : أحمد الشامي |
| ٤٨٤ - جمالية التلقى | هانسن روبيرت ياوس | ت : رشيد بنتحو |
| ٤٨٥ - التوبة (رواية) | ننير أحمد الدهلوي | ت : سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٤٨٦ - الذاكرة الحضارية | يان أسمن | ت : عبد الطيم عبد الفتى رجب |
| ٤٨٧ - الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية | رفيع الدين المراد آبادي | ت : سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٤٨٨ - الحب الذي كان وقصائد أخرى | نخبة | ت : سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٤٨٩ - هُسرُل : الفلسفة علماً بقيقاً | هُسُرُل | ت : محمود رجب |
| ٤٩٠ - أسمار البيغاء | محمد قنري | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٤٩١ - نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقي | نخبة | ت : سمير عبد ربه |
| ٤٩٢ - محمد على مؤسس مصر الحديثة | جى قارجيت | ت : محمد رفعت عواد |
| ٤٩٣ - خطابات إلى طالب الصوتيات | هارولد بالمر | ت : محمد صالح الضالع |
| ٤٩٤ - كتاب الموتى (الخروج فى النهار) | نصوص مصرية قديمة | ت : شريف الصيفي |
| ٤٩٥ - اللوى | إنوار تيفان | ت : حسن عبد ربه المصرى |
| ٤٩٦ - الحكم والسياسة فى أفريقيا | إكوادو بانولى | ت : مجموعة من المترجمين |
| ٤٩٧ - العثمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط | نانية العلى | ت : مصطفى رياض |
| ٤٩٨ - النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث | جويث تاكر ومارجريت مريودز | ت : أحمد على بدوى |
| ٤٩٩ - تقاطعات : الامة والمجتمع والجنس | نخبة | ت : فيصل بن خضراء |
| ٥٠٠ - فى طغرى (دراسة فى السيرة القلتية العربية) | تيتز روكى | ت : طلعت الشايب |
| ٥٠١ - تاريخ النساء فى الغرب | آرثر جواد هامر | ت : سحر فراج |
| ٥٠٢ - أصوات بديلة | هدى الصدة | ت : هالة كمال |
| ٥٠٣ - مختارات من الشعر الفارسى الطي | نخبة | ت : محمد نور الدين عبد المنعم |
| ٥٠٤ - كتابات أساسية ج١ | مارتن هايدجر | ت : إسماعيل المصدق |
| ٥٠٥ - كتابات أساسية ج٢ | مارتن هايدجر | ت : إسماعيل المصدق |
| ٥٠٦ - ربما كان قديساً | آن تيلر | ت : عبد الحميد فهمى الجمال |
| ٥٠٧ - سيدة الماضى الجميل | بيتر شيفر | ت : شوقى فهمى |
| ٥٠٨ - المولوية بعد جلال الدين الرومى | عبد الباقي جلبنارلى | ت : عبد الله أحمد إبراهيم |
| ٥٠٩ - الفقر والإصمان فى عهد سلاطين المماليك | أدم صبرة | ت : قاسم عبده قاسم |
| ٥١٠ - الأرملة الماكرة | كارلو جولونى | ت : عبد الرازق عيد |
| ٥١١ - كوكب مرقع | آن تيلر | ت : عبد الحميد فهمى الجمال |
| ٥١٢ - كتابة النقد السينمائى | تيموثى كوريجان | ت : جمال عبد الناصر |
| ٥١٣ - العلم الجسور | تيد أتنون | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٥١٤ - مدخل إلى النظرية الأدبية | جونتان كولر | ت : مصطفى بيومى عبد السلام |

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢١٠٢٥ / ٢٠٠٢

